This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

N
40
.K97
v.66

Künstler-Monographien

B 1,409,434

Eberlein

von

Adolf Rosenberg

Library of the University of Michigan

The Boyd Collection.

Miss Jean D. Boyd
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Boyd
1894.

IV
40
.K9
v.66

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXVI

Eberlein

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1903

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Gustav Eberlein.

Gustav Eberlein.

Bei einem Rückblick auf die Entwickelung der deutschen Bildhauerkunst im neunzehnten Jahrhundert wird das Auge nur auf drei Stätten verweilen, in denen jener Zweig der Kunst eine ununterbrochene, liebevolle und fruchttragende Pflege gefunden hat. Auch in anderen deutschen Städten sind zwar zeitweilig Bildhauer tätig gewesen, die sich durch Kraft, Urwüchsigkeit und Ausdehnung ihres Schaffens über den engeren Umkreis dieser Städte hinaus Beachtung errungen haben. Es waren aber nur vereinzelte Erscheinungen, die auf den Entwickelungsgang der deutschen Bildhauerkunst weiter keinen Einfluß geübt haben. Die Taten, auf denen sich ihre Geschichte aufgebaut hat, sind nur in Berlin, München und Dresden vollbracht worden.

Malerei und Architektur können überall gedeihen und fröhliche Blüten treiben. Wir haben es in den letzten Jahren erlebt, daß sich in einsamen Bergstädtchen und Heidedörfern Malerkolonien gebildet haben, deren Mitglieder, abseits von den zerstreuenden Einwirkungen großstädtischen Lebens, stille Einkehr in die Natur halten wollten. Dieser Weltflucht sind denn auch künstlerische Schöpfungen von großer Stimmungskraft und Frische entsprossen, die dem flachen Werkstatttreiben der Maler in den Großstädten eine ernste Mahnung entgegengehalten und manchen auch zu größerer Vertiefung bekehrt haben. Die Bildhauerkunst aber ist eine Pflanze, die nur in der Großstadtluft gedeihen kann, jetzt ebenso und noch mehr als in der ganzen ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, wo sie fast ausschließlich von der Gunst der Fürsten auf den Thronen lebte. Wenn die Bildhauer unserer Zeit von ihren Schöpfungen, die keine monumentale Bestimmung haben, etwas unter das Publikum bringen wollen, müssen sie sich der Industrie bedienen, und diese blüht, soweit es sich um Wiedergabe und Vervielfältigung plastischer Werke durch Metallguß, Tonbrand oder Gipsnachbildung handelt, nur in den Großstädten. So ist besonders das Gedeihen der plastischen Kleinkunst, die für den Salon, das Boudoir, das Studierzimmer oder die „gute Stube“ des Bürgers arbeitet, immer von einem großen Mittelpunkt des Verkehrs abhängig, mag sie auch nur geringe Vorteile von der Gunst des Fürstenhofes oder von der Kunstpflege des Staates erwarten.

Jedenfalls hat die Erfahrung eines Jahrhunderts gelehrt, daß die Bildhauerkunst dort am kräftigsten gedeiht, wo sich unter der Führung energie- und temperamentvoller Herrscher oder doch ohne Hinderung durch schwache und gleichgültige ein reges politisches Leben inmitten eines arbeits- und erwerbsfreudigen Bürgertums entwickelt und in seinem Gefolge Handel und Industrie ihre Früchte zur Reife bringen. Der Wille des Schicksals hat es gefügt, daß sich das höchste Maß dieser Kraft in Preußen angesammelt und diese Kraft in Preußens Hauptstadt den Ort gefunden hat, wo sie sich offenbaren konnte. In Berlin hat Friedrich Wilhelm III., ein keineswegs kunstbegeisterter, aber doch praktischen Erwägungen zugänglicher Herrscher, das Bedürfnis gefühlt, die hervorragendsten Feldherren der Befreiungskriege durch Denkmäler zu ehren, aus denen die Nachkommen die Geschichte des Heldenkampfes ihrer Vorfahren wenigstens in den Hauptzügen herauslesen konnten, vielleicht nicht die ganz

167187

Abb. 1. Dornauszieher.
In der Nationalgalerie in Berlin. (Zu Seite 30.)

richtige Geschichte, aber doch jene Art, die den Zeitgenossen für richtig galt. Indem der König den volkstümlichsten dieser Helden, Blücher, in den Vordergrund stellen ließ, griff er an das Herz des Volkes. Mit diesen Denkmälern, denen auch das Grabmal seiner Gemahlin, der Königin Luise und später sein eigenes anzuschließen ist, hat Friedrich Wilhelm III. fortgesetzt, was Schadow mit der plastischen Verherrlichung der Heerführer Friedrichs des Großen begonnen hatte, und dadurch der weiteren Entwickelung der Plastik in Berlin kräftig vorwärts geholfen. Seine Nachfolger auf dem Thron haben Sorge getragen, diesen Zweig der Kunst besonders zu hegen und ihn zu einem Wachstum zu bringen, das über alle Erwartung reich und kräftig geworden ist.

Dem kunstbegeisterten und auch kunstverständigen König Ludwig I. von Bayern ist das trotz heißen Bemühens nicht gelungen. Auch er hat in seiner Hauptstadt Denkmäler über Denkmäler für Helden des Schwertes und Ritter des Geistes errichten, er hat sogar in der Walhalla bei Regensburg einen Ruhmestempel erbauen lassen, in dem plastische Abbilder aller großen Deutschen Aufnahme finden sollten. Aber die Saat, die er ausgestreut hat, ist nicht aufgegangen. Das größte Talent, über das er zu verfügen hatte, Ludwig Schwanthaler, war mehr auf das Dekorative als auf das Monumentale gerichtet, und der romantische Ton, den Schwanthaler nicht ohne Glück angeschlagen hatte, verhallte nach seinem Tode. Nachdem sodann der antikisierende Klassizismus in der Münchener Plastik jahrzehntelang fast unumschränkt geherrscht hatte, hat diese erst in neuester Zeit wieder andere Wege eingeschlagen, die zum Studium der italienischen und deutschen Renaissance in allen ihren Schattierungen oder zur unmittelbaren Naturnachahmung führten.

Dresden ist durch Rietschel, den Schüler

Rauchs, frühzeitig den Einflüssen der Berliner Schule unterworfen worden. Was Rietschel als Bildner von Denkmälern vermochte, hat er von Rauch gelernt, nur daß er in der Charakteristik seiner Figuren mehr in die Tiefe ging, daß er neben der historischen Treue in der äußeren Erscheinung auch das Geistige stärker betonte und feiner herausbildete. Seine eigene Individualität sprach sich jedoch am lebhaftesten nach der Seite der Empfindung und der Gefühlswärme aus, im Ernst in der religiösen Plastik, im Scherz und Humor in antikisierenden Genrebildern. Trotz der Gegenwirkung seines Antipoden Hähnel ist das Anmutige, Gefällige und Liebenswürdige der Grundzug der Dresdener Plastik geblieben, ganz im Einklang mit dem sächsischen Volkscharakter.

Der Berliner Plastik hatte diese Neigung zum Anmutigen und Idyllischen anfangs gefehlt. Die Mark Brandenburg hat von jeher als eine dem Aufenthalte der Grazien ungünstige Stätte gegolten, und erst die neueste Zeit hat diesen üblen Ruf einigermaßen in Vergessenheit gebracht. Rauch, das Haupt der Berliner Bildhauerschule, hat wenig dazu getan, diesen Ruf zu widerlegen. Das poetische oder gar idyllische Element hatte in seiner Kunst wenig Raum. Er war als Bildhauer ein Geschichtschreiber, der nur die Spitzen der Geschichte sah, diese dann aber auch mit der unverbrüchlichen Objektivität des auf der höchsten Warte stehenden Historikers zu schildern suchte. Wenn dem ernsten Schüler der Antike einmal die Sehnsucht nach etwas Anmutigen kam, ward eine Siegesgöttin daraus. Seinen Schülern ließ Rauch also ein weites Feld offen, nachdem die großen Denkmalaufträge, an denen sie unter seiner Leitung mitgearbeitet hatten, erledigt waren. Auf das Heldenepos folgte jetzt die Pflege der idyllischen Poesie, und die große Zahl der frei gewordenen Kräfte sorgte dafür, daß die Berliner Plastik den engen Kreis, in dem sie sich bisher bewegt hatte, nach allen Seiten sprengte. Keine Gattung der Darstellung war ihr mehr fremd, als die Ereignisse von 1870 und 1871 Berlin zur Hauptstadt des neuen Deutschen Reiches machten und diese Ereignisse auch eine Verherrlichung durch die Kunst forderten, die am eindrucksvollsten von der Plastik zu erwarten war.

Abb. 2. Viktoria, eine Kaiserbüste bekränzend.
(Zu Seite 36.)

Alle Künstler, die Kraft genug in sich spürten, um den Willen in die Tat umzusetzen, drängten nach Berlin, wo man den Herzschlag der Nation am lautesten zu hören meinte, und unter ihnen befand sich auch ein Kunstjünger, der eben erst den regelrechten Lehrgang einer Kunstschule durchgemacht hatte und nun darauf brannte, für seinen Schaffensdrang ein freies Feld zu suchen — Gustav Eberlein. Ihn zog freilich noch ein an-

derer Stern nach Berlin als der unsicher hin- und herflackernde der trügerischen Glücksgöttin, der schon manchem Suchenden zu einem in verhängnisvolle Tiefe führenden Irrlicht geworden ist. Auf der Münchener Kunstausstellung von 1869 hatte er zum ersten Male Werke von Reinhold Begas gesehen, dem Eberlein selbst in seinen 1900 niedergeschriebenen Jugenderinnerungen neidlos den Ehrennamen eines „Reformators deutscher Bildnerei" gibt. In der Tat hat Reinhold Begas, der die ersten Schritte auf dem Gebiete seiner Kunst unter der sorglichen Führung Rauchs gemacht, die Berliner Bildhauerschule in andere Bahnen gelenkt, die weitab von den Wegen des verehrten Altmeisters in ein neues Kunstland leiteten. In Rom war ihm unter dem Eindruck der Werke Michelangelos und anderer Meister der üppigen Hochrenaissance, zumeist aber unter dem unmittelbaren Einfluß der aus dem Vollen schaffenden Natur eine neue Kunstauffassung aufgegangen, die ihn in dem ungestümen Schaffensdrang seiner schäumenden Jugendkraft zu Schöpfungen begeisterte, die in schroffen Gegensatz zu denen Rauchs und seiner Schüler traten. Es ist durchaus begreiflich, daß die künstlerische Jugend diesem Genie, das sich den Himmel zu stürmen unterfing, zujauchzte und daß man seine gründliche Verachtung der Formenstrenge und der harten Stilgesetze der Rauchschen Schule als eine reformatorische Tat pries. Diese Empfindung muß so stark gewesen sein, daß sie noch jetzt in denen, die davon hingerissen wurden, lebhaft nachklingt. „Dieser Sinnenbildner, durch dessen Werke ein üppiges Renaissanceleben atmete, das die alten Götzen der verknöcherten Rauchschule stürzte, zog auch mich mächtig an" — so schrieb Eberlein in der Rückerinnerung an jenen 1869 empfangenen Eindruck noch im Jahre 1900.

Abb. 3. Griechische Flötenspielerin. (Zu Seite 38.)

Das Auftreten von Reinhold Begas hat nicht bloß reformatorisch, sondern geradezu revolutionär gewirkt, und schon zu einer Zeit, als er bereits eine stattliche Gemeinde von Kunstfreunden zu sich und seiner Art bekehrt hatte, entbrannte noch um jedes seiner Werke ein heftiger Streit — der

heftigste vielleicht im November 1871, als das Schillerdenkmal in Berlin enthüllt und damit der erste Vorstoß gegen den hieratischen Stil der Rauchschen Schule gewagt wurde. Im reifen Mannesalter, als Aufträge für große historische Denkmäler in langer Reihe kamen, hat Eberlein anders über Rauch denken gelernt und eingesehen, daß er zuerst wieder der monumentalen Kunst unserer Zeit Gesetze gegeben hat, die wohl verbessert, erweitert, verschärft oder gemildert, aber niemals ganz umgestoßen werden können. Dem schaffensdurstigen Jüngling erschienen aber Rauch und seine Schüler als Kunsttyrannen, deren Herrschaft zu brechen eine höchst verdienstliche Tat war. Darum scharte sich die hoffnungsvolle Jugend um Begas, der die schwellende Kraft gegen das versiegende Alter vertrat.

Abb. 4. Der Genius Deutschlands. (Zu Seite 45.)

Die Künstler sind die größten Egoisten, und man kann diese Selbstsucht nicht einmal tadeln, weil sie oft die Mutter großer Schöpfungen geworden ist. Künstler können an den Gräbern ihrer Nebenbuhler arbeiten, ohne durch empfindsame Erinnerungen abseits von ihrem Wege geführt zu werden, sie können über die Leichen Gefallener hinwegschreiten, ohne mit den Wimpern zu zucken — wenn sie nur ihr Stern zum Erfolge führt. Aus solchen Seelenstimmungen sind die Kämpfe zu verstehen und zu erklären, die die Künstler erschüttern, und die sie in der Aufwallung ihres heißen Blutes vor der Freveltat, noch Lebende zu begraben, nicht zurückschrecken lassen.

Daß auch Eberlein diesem selbstsüchtigen Betätigungsdrange um jeden Preis nicht fremd blieb, wird man verstehen, wenn man die Geschichte eines Jünglings kennen lernt, dem die Musen und Grazien ihre schönsten Gaben in die Wiege gelegt hatten, ohne daran zu denken, daß es auch ihre Pflicht gewesen wäre, ihrem Lieblinge die Steine von seinem Lebensweg fortzuräumen. Eberlein wurde am 14. Juli 1847 in dem Dorfe Spiekershausen bei Hannöverisch-Münden als der Sohn eines Grenzwächters geboren, der eine aberteuerliche Vergangenheit hinter sich hatte, als er sein schweres, schlecht besoldetes Amt erhielt. Er hatte als

Soldat den Feldzug Napoleons gegen Rußland mitmachen müssen, hatte dann bei Leipzig gekämpft und war zweimal mit den verbündeten Truppen nach Frankreich marschiert. Sein Amt legte ihm die Pflicht auf, nachts den dichten Grenzwald zu durchstreifen, um auf Schmuggler und Schmugglerinnen zu fahnden, und einmal erwischte er auf seinen Streifzügen bei verbotenem Tun ein frisches, dralles Bauernmädchen, das seinen Häscher nachher selbst in Bande schlug. Aus der Schmugglerin wurde die Gattin des Steueraufsehers und die Mutter unseres Künstlers, eine stille, bescheidene und fleißige Frau, wie der Sohn sie rühmt, deren rote Wangen und liebe, blaue Augen unverwischt vor seiner Seele stehen. „Sie säete den Hanf, erntete ihn, wob und spann, bleichte und nähte mir daraus meine Kittel, Höschen und Hemden." Die geistige Nahrung, die der heranwachsende Knabe erhielt, beschränkte sich in dem stillen, weltentrückten Dörfchen, „das idyllisch wie ein Hänflingsnest im Busch, zwischen tiefen Wäldern an der Fulda liegt", auf die Bibel, das Gesangbuch, einen kleinen Kalender und die Volksbücher vom gehörnten Siegfried, der Genoveva und Till Eulenspiegel. Dazu kamen noch die Erzählungen des Vaters von seinen Kriegszügen, die einen starken Eindruck auf die kindliche Phantasie gemacht haben mögen, da sie noch lebendig in des Künstlers Erinnerung haften geblieben sind. Am stärksten aber wirkte auf ihn die Natur, die schon in dem Knaben Empfindungen erweckte, über die er sich erst später Rechenschaft ablegen konnte. „Wie nach der Schöpfungsgeschichte alles Leben dem Wasser entsprungen ist," schreibt Eberlein in seinen Jugenderinnerungen, „so empfing auch ich von den schönen Windungen des Flusses, der sich teilend und Inselchen bildend, über Wehre stürzend, mit seinem Rauschen mich einwiegte, die ersten Anregungen von Form, Farbe und Tönen." Es wuchsen also schon damals die Keime zu einer Vollnatur, die ihre Empfindungen in plastischer und malerischer, in poetischer und musikalischer Gestaltung ausströmen lassen wollte.

Abb. 5. Standuhr. Geschenk der preußischen Städte zur silbernen Hochzeit des deutschen Kronprinzenpaares 1883. (Zu Seite 47.)

Als Eberlein acht Jahre alt war, wurde sein Vater nach Hannöverisch-Münden versetzt, und der Knabe kam dadurch in eine Umgebung, die seinen Gesichtskreis scheinbar unendlich erweiterte, obwohl Münden trotz seiner bewegten geschichtlichen Vergangenheit damals nur ein nach heutigen Begriffen armseliges Städtchen von 5000 Einwohnern war. Aber über diesem Städtchen lag der Hauch der Romantik, der durch die Zerstörung im dreißigjährigen Kriege eher noch gesteigert als vernichtet worden war. Festungswälle, alte Mauern und Türme umschlossen ein paar hochragende Kirchen, ein Schloß und ein Rathaus in den üppigen Formen der Spätrenaissance, und von diesem malerischen Charakter hat die inzwischen gewachsene Stadt auch jetzt noch nicht viel eingebüßt. Auch wer nur im raschen Eisenbahnzuge an Hannöverisch-Münden vorüberfährt, gewinnt den Blick auf ein Stadtbild von hohem malerischen Reiz, von einer harmonischen Geschlossenheit, wie sie nur die Meisterhand der Natur zu schaffen vermag.

Daß aber in dieser herrlichen Umgebung die Bäume nicht in den Himmel wachsen durften, dafür sorgte die unbarmherzige Zucht des damaligen Pädagogentums, das seitdem in mehreren Häutungen zu einer den Angehörigen der älteren Generation unverständlichen, übertriebenen Humanität umgeschlagen ist. Von den Zuständen, die damals auf der Realschule in Münden herrschten, die der junge Eberlein besuchte, entwirft er in seinen Erinnerungen ein überaus trauriges Bild. „Die Prügelstrafen waren von einer alle Grenzen übersteigenden Grausamkeit. Jeden Tag hagelten die Hiebe — dem Lehrer schien solches zur süßen Gewohnheit geworden — auf meinen armen Rücken, auf die Hände und Fingerspitzen hernieder.“ Ein ganzes Jahr lang steckte der Knabe von 4 bis 5 Uhr im Karzer. „Vier wackere Gesellen packten den weltentrückten Grübler, schleiften, pufften und schoben den Wehrlosen unter dem Gejohle der Klasse über den Schulflur, über den Hof zum Cerberus des Karzers, einem harmlosen Schuster. Dieser öffnete artig das Türchen, und ich flog aus den Händen meiner Jugendfreunde ins Loch ... Aus Angst vor Strafe hatte ich daheim über

Abb. 7. Psyche. (Zu Seite 48.)

all dieſes geſchwiegen. Gleich wie ein reinigendes Gewitter kam aber das Ende der unhaltbaren Zuſtände. Eines ſchönen Tages erſchien wie ein gereizter Löwe mein Vater vor dem zitternden Schuſter, den er mit blanker Waffe zu öffnen zwang. Verblüfft ſah der Bürger den Erzürnten mit gezogenem Seitengewehr, mich an der Hand führend, über den Markt zum Hauſe des Lehrers hinſtürmen. In Todesangſt hatte

Abb. 8. Pſyche und Amor. Zeichnung. (Zu Seite 50.)

dieſer traurige Held ſein Zimmer mit Schränken und Tiſchen verbarrikadiert, und wir zogen deshalb wie Sieger zum Geiſtlichen des Ortes, dem die Oberherrſchaft der Schule zuſtand. Dieſer gütige Mann beruhigte meinen Vater und veranlaßte, daß ſolchen Mißſtänden abgeholfen wurde.“ In dieſem Geiſtlichen fand der junge Eberlein den erſten Menſchen, der Verſtändnis für ſein den anderen rätſelhaftes Weſen hatte, „der den im Leben unbeholfenen Knaben ſchützte, ihn belehrte und Berater ſeiner jungen Leiden wurde“. Schon damals gärte in dem Knaben ein ungeſtümer Drang, Künſtler zu werden, ohne daß ihm ein beſtimmtes Ziel vor Augen trat. Seine Sehnſucht umfaßte eigentlich alle Kunſt. Er wollte Maler, Architekt, Bildhauer, Muſiker, Dichter werden — gleichviel was, wenn nur ſein Schaffensdrang befriedigt wurde. Die Kunſt trat ihm zuerſt in einem Ausſchnitt aus einem Neu-Ruppiner Bilderbogen entgegen, der lange Zeit ſeine Phantaſie beſchäftigte und befruchtete. Dann war es ein ſchwerer Ballen Makulatur, der ſeinem Geiſte weitere und unvergleichlich reichere Nahrung bot. Sein Vater hatte Druckpapier bei einem Trödler für fünfzig Pfennige erſtanden, und der Knabe fand darin zu ſeinem Erſtaunen Auszüge aus den deutſchen Klaſſikern, deren Lektüre ihm eine neue Welt eröffnete und ſeinen dichteriſchen und bildneriſchen Trieb anregte. Er entwarf nach den Beiſpielen, die er aus ſeiner Lektüre geſchöpft, Romane und Gedichte und zeichnete auch Illuſtrationen dazu.

Nach der Konfirmation trat an den Jüngling die Notwendigkeit heran, einen Beruf zu wählen. Sein Vater hatte wohl ein Verſtändnis für die Neigungen des Sohnes, aber es fehlten ihm die Mittel, um ihm ein Kunſtſtudium zu ermöglichen. Er glaubte, das Beſte getan zu haben, indem er ſeinen Sohn zuerſt einem Maler d. h. einem Anſtreicher und ſpäter einem Drechſler in die Lehre gab; aber dieſe Experimente glückten ebenſowenig als der Verſuch des Vaters, den Sohn der Staatslaufbahn zuzuführen, indem er ihn bei einem Gerichtsvollzieher als Schreiber unterbrachte. Endlich glaubte der alte Eberlein aber doch, das Richtige getroffen zu haben. Der Goldſchmied des Städtchens ſuchte einen Lehrling, und da die Goldſchmiedekunſt unzweifelhaft zu den wirklichen Künſten gehörte, mußte der Sohn ſich ſchließlich zufrieden geben. Der Goldſchmiedlehrling lernte boſſieren, ziſelieren, treiben und gravieren; aber auch darin ſah der Jüngling nur das Handwerk, nicht die Kunſt, und er hatte nicht einmal unrecht, da ſich die Goldſchmiedekunſt zu jener Zeit von den großen Werken der Väter ſo weit wie nie zuvor entfernt hatte und in der Tat zum traurigſten Handwerk hinabgeſunken war. Den Zwieſpalt zwiſchen ſeinem Wollen und

seiner täglichen Beschäftigung empfand Eberlein um so tiefer, als er während seiner Lehrlingszeit durch einen Jugendfreund, der in Weimar gewesen war und von dort eine Mappe mit herrlichen Stichen nach den Meisterwerken der Renaissance mitgebracht hatte, zum ersten Male mit wirklichen Kunstwerken bekannt wurde. „Von nun an," so erzählt er in der Erinnerung an diese ‚ersten blendenden Strahlen echter Kunst', „verschlang ich heißhungrig Biographien berühmter Männer. Die Kämpfe, die ihr Genius mit widrigem Geschick und menschlichem Unverstand zu bestehen hatte, erschienen mir von nun an als das Interessanteste ihrer Lebensbeschreibung." Bei solchen Anschauungen erschien ihm das Goldschmiedehandwerk auch in keinem günstigeren Lichte, als er nach Beendigung seiner dreiundeinhalbjährigen Lehrzeit auf die Wanderschaft ging und zuerst eine Gehilfenstelle in Hildesheim und später in Kassel erhielt. Selbst die Kunstschätze Hildesheims übten auf ihn keine Wirkung aus, weil er nach seiner geringen Bildung kein Verständnis für die Werke der romanischen und frühgotischen Kunst haben konnte. In Kassel erfuhr er wenigstens durch einen Lehrling, der die Modellierklasse der dortigen Kunstakademie besuchte, wie ein Modellierholz aussah und wie man es anstellen

Abb. 9. Amor und Psyche. (Zu Seite 50.)

Abb. 10. Psyche. (Zu Seite 50.)

mußte, um in Ton zu kneten und auf dieſem Wege plaſtiſche Vorbilder zu kopieren. Ihm blieben freilich die Tore der Akademie verſchloſſen; aber er ſuchte doch ſeinen Schaffensdrang zu befriedigen, indem er mit einem ſelbſtgefertigten Modellierſtift ein weibliches Antlitz in eine dünne Bleiplatte hineinpreßte. Dieſen und anderen künſtleriſchen Verſuchen wurde jedoch durch die kriegeriſchen Ereigniſſe des Jahres 1866 ein jähes Ende bereitet. Die Preußen näherten ſich den Toren Kaſſels, und es gelang Eberlein noch glücklich mit dem letzten Zuge Münden zu erreichen, wo er im Vaterhauſe eine friedliche Stätte fand, obwohl die Wogen des Krieges bald auch die ſtille Stadt überfluteten. Vor und während des Sturmes ſann Eberlein aber nun, ohne ſich um das Getriebe um ihn herum zu kümmern, auf Mittel und Wege, auf denen er ſeinem Ziele, den in ihm gärenden Gedanken Geſtalt zu geben, näher kommen konnte. Da erfuhr er eines Tages, daß in einem benachbarten Dorfe ein Bauer lebte, der die Kunſt verſtand, in Holzplatten Figuren mit einem einfachen Taſchenmeſſer einzuſchnitzen, von denen Abdrücke zum Signieren von Leinwandſäcken gemacht werden konnten. Zu dieſem Künſtler pilgerte Eberlein, um das Geheimnis ſeines Könnens zu ergründen, und der kunſtfertige Landmann zeigte ihm bereitwillig alles, was er bisher zu ſtande gebracht: Grabtafeln mit Engeln und Chriſtusfiguren, mit Bildniſſen verſtorbener Dorfbewohner, alles roh und ungeſchickt gemacht, aber doch bis zu einem gewiſſen Grade naturwahr. Höher als dieſe Arbeit ſtand ein aus einer Buchsbaumtafel geſchnitztes Flachrelief, das eine Nachbildung von Bendemanns Gemälde „Jeremias auf den Trümmern Jeruſalems“ zeigte. Jetzt hatte Eberlein endlich bei einem ſchlichten Handwerksmann geſehen, wie er es anzufangen hatte, um aus dem rohen Stoff Gebilde herauszuholen. Er verſchaffte ſich eine Buchsbaumtafel und ſchnitt darin nach einem Kupferſtich, der ihm beſonders ſchön dünkte, eine

Darstellung der Geburt Christi ein. Der Erfolg war in der engeren Umgebung des angehenden Künstlers so überzeugend, daß nunmehr der Vater selbst Schritte tat, um wohlhabende Gönner für das weitere Fortkommen des Sohnes zu gewinnen. Nach vielen vergeblichen Versuchen erschien ein wohlwollender Förderer der Kunst, an den man nicht gedacht hatte, in der Person des Predigers der St. Blasienkirche. Er hatte auch von dem Werke gehört und verlangte es zu sehen. Es bestand vor seinem Urteil, und fortan suchte er dem Jüngling die Wege zu ebnen. Er übergab das Holzrelief einem Nürnberger Herrn, der zufällig in Münden weilte, und bat ihn, die Arbeit dem Direktor der Nürnberger Kunstschule, August von Kreling, einem Hannoveraner, zur Prüfung vorzulegen. Um den verheißungsvollen Kunstjünger aber auch praktisch zu fördern, beauftragte der Geistliche ihn mit der Ausführung eines Kruzifixes für den Altar seiner Kirche, wofür er ihm dreizehn Taler aussetzte. Mit freudiger Begeisterung ging Eberlein an die Arbeit und machte zunächst aus einem vom Töpfer geholten Ballen Ton das Modell, nach dem er in langem, mühseligem Schaffen das Holzbild schnitzte. Noch ehe es ganz vollendet war, kam eine günstige Antwort aus Nürnberg. Direktor von Kreling ermunterte zu einem Besuch der Kunstschule, gab aber zugleich den Rat, daß der mittellose Kunstjünger während des Tages in einer der Nürnberger Werkstätten schnitzen sollte, um sich seinen Unterhalt zu erwerben, und daß er danach des Abends von fünf bis sieben Uhr auf der Kunstschule lernen sollte. Nachdem das Holzkruzifix vollendet war und seinen Platz auf dem Altar erhalten hatte,

Abb. 11. Merkur und Psyche. (Zu Seite 50.)

Mutterherz er, „habe ich meinen Christus begraben. Der Dornenkranz des Gekreuzigten soll nicht zerfallen, keine Hand soll daran rühren, hier ruht er unter dem Apfelbaum, wo du ihr selbst das Wäldchen gepflanzet und so gern saßest." In der Empfindung des schlichten Mannes war die Ehrfurcht vor dem Heiligen wohl das bestimmende Moment seines Han-

delns. Nur so war es ihm möglich, eine Verbindung des Christusideals mit einer Szene aus dem Alltagsleben zu finden, die ihn selbst ergriffen hatte.

Wir wissen heute so gut wie nichts von Gerlachs Kindheit, so wie von seiner Knabenzeit überhaupt. Es ist uns nicht einmal bekannt, ob er in seinem Heimatdorfe Ostheim v. d. Rhön oder in Kissingen die Schule besuchte. Auch seine Eltern hat er uns nicht als Persönlichkeiten lebendig gemacht. Es ist uns nur — z. B. seine Scheu — seinen Verkehr mit Menschen sehr schwierig und seine Empfindung für die Landschaft, die ihn sein ganzes Leben hindurch in unbestimmte Nähe verlockte, über Jahre und Jahre hinaus. Obgleich der Knabe sehr früh in eine Schreinerlehre kam, wo er Tischlerarbeit und Holzschnitzen lernte, wurde der Trieb zur Darstellung seiner individuellen Empfindung aus dem Handwerk nicht los. Dazu mag wohl der Umstand beigetragen haben, daß er seine Lehrzeit in einer Kunstschreinerei und nicht in einem gewöhnlichen Betrieb, wie es sonst gebräuchlich war, durchmachte. Als er seinem Meister zu verstehen gab, daß er seine Kräfte zu Höherem berufen fühle, sagte ihm dieser bald über alle Nöte hinweg, und da Gerlach außerdem noch von der Kunstschule einen Preis von fünfzig Gulden erhielt, durfte er es wagen, die Holzschnitzerei aufzugeben und sich ausschließlich den Studien auf der Kunstschule zu widmen, die er bis dahin nur des Abends besucht hatte, wo er Ornamente modellierte und in der Antikenklasse Köpfe, Füße und Hände kopierte, wie es der Lehrgang vorschrieb. Diese Einzelstudien genügten dem Ehrgeiz des rastlos Vorwärtsstrebenden bald nicht mehr. Er beschloß, eine figürliche Szene zu komponieren, und wählte dazu die Mordszene aus der Uhlandschen Ballade „Des Sängers Fluch". Wie er selbst erzählt, benutzte er für die ein-

zelnen Körperteile die Statuen des Antikensaales, und da er dabei sogleich auf das Ganze ging, erschien ihm besonders der „furchtbar prächtige König mit den Beinen des farnesischen Herkules und die vollmondsüchtige Königin mit dem Busen der mediceischen Venus herrlich gelungen". Zum alten Sänger nahm er sein eigenes, schon von wilden Bartansätzen umrahmtes Antlitz zum Modell, und dem Jüngling gab er die weichen Züge des blonden Töchterleins seiner Wirtsleute. Mutig stellte Eberlein diese Komposition dem Direktor der Kunstschule vor, der zwar in helles Gelächter ausbrach, trotzdem aber, wie es seine Art war, mit liebevoller Nachsicht die richtigen Kopftypen neben Eberleins jugendliche Übertreibungen zeichnete.

August von Kreling, der damalige Leiter der Nürnberger Kunstschule, war nicht bloß ein Mann, der es mit dem Kunstunterricht sehr ernst nahm, sondern auch selbst ein ausübender Künstler, der in allen Fächern tätig war, die damals gelehrt wurden. In seiner Brust kämpften zwei Neigungen um den Vorrang. Er war ein ebenso eifriger und begabter Maler wie Bildhauer, und aus diesem Zwiespalt erwuchs etwas Drittes, das Kunsthandwerk, worin sich Malerei und Plastik begegnen und zu innigem Bunde zusammenfließen. Die Blüte der Kunst und der Gewerbe, die das alte Nürnberg im fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert gesehen, wollte August von Kreling zu neuem, wenn möglich noch schönerem Leben erwecken, und er bot selbst seine ganze schöpferische Kraft auf, um durch Anfertigung von Entwürfen die Handwerker Nürnbergs wieder zu künstlerischen Leistungen anzuspornen. Besonders lag ihm die Förderung der Goldschmiede am Herzen, denen er Entwürfe zu Pokalen, Tafelaufsätzen und anderen Tischgeräten im Stile der deutschen Renaissance lieferte. Dabei unterstützte ihn eine reich und leicht aus dem Vollen schöpfende Phantasie und eine gewandte, schnellfertige Darstellung. In die Tiefe drang er nicht, und darum sind auch seine eigenen künstlerischen Leistungen, seine monumentalen Bildwerke und seine Brunnenentwürfe, seine dekorativen Malereien und seine Illustrationen schnell vergessen worden, selbst seine ungemein geistreich ersonnenen und flott durchgeführten Zeichnungen zu Goethes „Faust", die durch ein 1876 erschienenes Prachtwerk weiteren Kreisen bekannt geworden sind.

Unter seinen Schülern, zu denen nicht wenige gehört haben, die sich später wie Eberlein einen hoch geachteten Namen erworben, ist die Erinnerung an seine fördernde, befruchtende und anfeuernde Lehrtätigkeit desto

Abb. 13. Venus, Amor züchtigend.
(Zu Seite 54.)

lebendiger geblieben. Denn er hat ihnen etwas ganz Unschätzbares auf ihren Lebensweg mitgegeben: die Anleitung zu früher Selbständigkeit. Sobald sie nur einen tüchtigen Kern zeigten, zwang er sie, sich von vornherein auf eigene Füße zu stellen, mit einer Arbeit zur Prüfung erst dann vor den Lehrer zu treten, wenn etwas Fertiges zustande gebracht war. Er wies seine

Schüler vor allem darauf hin, sich an die größtmögliche Einfachheit in der Behandlung der plastischen Formen zu gewöhnen. Alles Kleinliche sollten sie meiden und nur auf das Wesentliche, auf die großen Züge, auf große Flächen sehen. Es ist dieselbe Lehre, die von den Vertretern der modernen Richtung als eine neue Entdeckung mit lauter Emphase in die künstlerische Form pressen lassen wollte, bald war es die Körperform, die sich, ungelenk und gegen alle Regeln der Anatomie verstoßend, wild gebärdete, ehe sie sich der ersonnenen Linie einfügte." Gleichwohl rangen sich aus diesem Chaos wilder Gedanken außer jenen Bleistiftzeichnungen auch einige plastische Gebilde empor, darunter eine Statue

Abb. 14. Der Traum. (Zu Seite 55.)

verkündet worden ist, und an sie hat auch Eberlein bei einzelnen seiner letzten Bildwerke wieder angeknüpft.

Während er den ganzen Tag bis zum späten Abend den Unterrichtsstunden auf der Schule beiwohnte, um sein tägliches Arbeitspensum zu erledigen, ließ er in den Nachtstunden seine schöpferische Kraft walten. In ungestümem Drange erging er sich in Bleistiftkompositionen, bei denen es jedoch nicht ohne schwere Kämpfe abging. „Bald war es der Gedanke, der sich widerhaarig nicht Dantes und zwei in Wachs modellierte Statuetten in antikem Stile, von denen sich eine, die einer Psyche, in einer Photographie erhalten hat. Es war Eberleins erster Versuch, diese rührendste Gestalt der spätgriechischen Mythe zu verkörpern. Sie hat ihn später noch jahrzehntelang beschäftigt, und es ist ihm auch gelungen, dieses flüchtige, sensible Wesen in eine erstaunliche Mannigfaltigkeit plastischer Formen zu bannen.

Nach dreijährigem Studium auf der Nürnberger Kunstschule schied Eberlein voll

Dankbarkeit für die reichen Schätze, die er in sich aufgenommen, von der Stadt Albrecht Dürers und Peter Vischers, um zunächst in die Heimat zurückzukehren, wo inzwischen der geistliche Herr, der sich Eberleins angenommen, weitere Schritte zur Förderung seiner weiteren Ausbildung getan hatte. Es war ihm gelungen, von der Königin Elisabeth von Preußen, der Witwe Friedrich Wilhelms IV., für seinen Schützling ein Stipendium auf drei Jahre zu erwirken, das ihm einen Studienaufenthalt in der preußischen Hauptstadt ermöglichte, wohin ihn auch vornehmlich der eben aufgegangene Stern von Reinhold Begas zog. Jetzt litt es Eberlein nicht mehr lange in der Heimat. Außer dem Stipendium hatte er auch noch einen Empfehlungsbrief an einen aus Nürnberg gebürtigen, in Berlin tätigen Bildhauer, Bernhard Afinger, und damit machte er sich auf den Weg nach Berlin, wo er im Herbst 1870 eintraf, zu einer Zeit also, die einem werdenden Kunstjünger nicht sehr günstig war, weil unter dem Lärm der siegreichen Waffen die Künste zunächst schweigen mußten. Es kam zwar bald anders, aber Eberlein mußte noch lange Jahre harren, ehe auch er seinen Anteil an den großen Aufgaben erhielt, die den bildenden Künstlern in den ersten Jahrzehnten gewaltigen Aufschwungs nach dem großen Kriege zu teil wurden.

Da Eberlein nicht die Mittel zur Begründung einer eigenen, wenn auch noch so bescheidenen Werkstatt hatte, war er, wie alle Anfänger in der Bildhauerkunst, darauf angewiesen, in der Werkstatt eines vielbeschäftigten Bildhauers Mitarbeit gegen Tages- oder Wochenlohn zu suchen. Er mußte es um so mehr, als er mit dem Handwerklichen seiner Kunst immer noch nicht genügend vertraut war, um sich an die kühnen Phantasiegebilde, deren Verwirklichung ihm vorschwebte, heranzuwagen. Eine Arbeitsstelle fand er denn auch bei Gustav Blaeser, der damals an dem großen, für Köln bestimmten Reiterdenkmale des Königs Friedrich Wilhelms III. arbeitete und bei dem beträchtlichen Umfang der Aufgabe mehrerer Hilfskräfte bedurfte. Durch Blaeser, der zu den begabtesten Schülern Rauchs gehörte, wurde Eberlein im Handwerk sehr gefördert. Er trat damit in den noch kräftig fließenden Strom der Rauchschen Überlieferungen ein, die damals die Berliner Bildhauerschule noch ausschließlich beherrschten,

Abb. 15. Venus versteckt Bogen und Pfeile Amors. (Zu Seite 56.)

da Reinhold Begas, dem später die Führung zufallen sollte, um jene Zeit durch seine erste große Tat in Berlin, das Schillerdenkmal, mehr Entsetzen als Bewunderung erregt hatte.

Abb. 16. Das Geheimnis. (Zu Seite 56.)

Durch Rauch und seine Schüler waren die Berliner gewöhnt worden, die höchste Offenbarung eines bildnerischen Genies im Monumentalen, in einem öffentlichen Denkmal zu sehen, und der Begriff des Monumentalen war durch lange Gewöhnung so fest und scharf geformt worden, daß jede Abweichung von dem aus der Antike abgeleiteten Schema Rauchs entschiedenen Widerspruch hervorrief und besonders jeder Schritt zum Malerischen aufs äußerste verabscheut wurde. Nur wenige weitblickende Künstler, Kunstfreunde und Kunstkritiker hatten damals das Verständnis für die Bedeutung des neuen, höchster Entwickelung fähigen Lebenskeims, den Begas in die berlinische Bildhauerkunst einpflanzte, von den Künstlern eigentlich nur die jüngsten, und zu diesen gehörte auch, wie wir oben erfahren haben, Eberlein.

Wie er es in Nürnberg gewöhnt war, so setzte er es auch in Berlin fort. Nach der Werkstattsarbeit des Tages schöpfte er an den Abenden aus der Tiefe seiner nie rastenden Phantasie Entwürfe über Entwürfe, die er zu Kompositionen in Farbe und Tusche, aber auch zu plastisch gezeichneten Figurengruppen gestaltete. Es waren teils freie Erfindungen, teils Motive aus dem wirklichen Leben, und auf dem Papier entstanden auch seine ersten Entwürfe zu Figuren und Gruppen, deren Skizzierung in Ton er aber immer noch auf spätere günstigere Zeiten verschieben mußte.

Trotz der Förderung, die Eberlein in Blaesers Werkstatt erfuhr, fühlte er sich in dieser neuen Umgebung nicht lange behaglich. Der lustige, lebensfrohe Rheinländer liebte einen ungebundenen Ton, den seine Gehilfen in jugendlichem Übermut noch etwas stärker stimmten, und dieses Treiben erregte in dem feinfühligen Eberlein, der sich noch von der frommen Atmosphäre des Vaterhauses umwoben fühlte, mit der Zeit einen so heftigen Widerwillen, daß er 1873 seine Tätigkeit bei Blaeser aufgab, um sein Glück auf eigene Hand zu versuchen. Er glaubte es um so eher wagen zu können, als ihm gerade um

diese Zeit eine besondere Gunst des Schicksals widerfahren war. Durch einen außerordentlichen Zuschuß zu dem Stipendium, das er von der Königin Elisabeth bezog, wurde es ihm vergönnt, früher, als er es zu hoffen gewagt hatte, einen Wunsch erfüllt zu sehen, dessen Verwirklichung damals allen werdenden Künstlern als das höchste Ziel ihrer Sehnsucht galt. Er durfte auf drei Monate nach Rom gehen, dorthin, wo alle Schätze der Kunst des Altertums und der Renaissancezeit zusammengehäuft waren, wo jeder Stein von einer großen Vergangenheit sprach und wo namentlich der Bildner die vollendetsten Meisterwerke seiner Kunst schauen, genießen und studieren konnte. Auf Nürnberg, wo eine in immerhin engen Grenzen befangene Bildhauerkunst von scharfem, nationalem Gepräge ihre höchste Entwickelung erlebt hatte, folgte das gewaltige, alles umfassende Rom, der Mittelpunkt einer Kunst, die dem ganzen Weltall allgemein gültige, gleichsam ewige Gesetze gegeben hatte.

Die drei in Berlin verlebten Arbeits- und Studienjahre hatten Eberleins Verständnis für die antike Kunst, deren ideale Formensprache seinem eigenen Formengefühl viel näher lag als der schlichte Realismus der altdeutschen Kunst, so sehr gereift, daß er aus dem kurzen Aufenthalt in Rom eine unendliche Fülle von Anregungen ziehen konnte, die auch in eigenen Schöpfungen zum Ausdruck kamen. Schon in Rom entstanden einige kleine mythologische Gruppen, die leider verloren gegangen sind, und als er reich mit Schätzen idealen Wertes beladen nach Berlin zurückkehrte, schuf er noch unmittelbar unter den römischen Eindrücken zwei dem Inhalte nach entgegengesetzte große Gruppen, von denen die eine den Reichtum des Meeres symbolisierte, während die andere die Errettung eines christlichen Märtyrers vom Kreuzestode durch eine Römerin darstellte. In diesen frühen Werken sind bereits die Pole angedeutet, zwischen denen sich Eberleins Kunst in den Jahren ihrer Reife bewegte. Auf der einen Seite die Schilderung anmutiger Schönheitsfülle und leidenschaftlicher Lebenslust, auf der anderen ein ernster, grübelnder Zug tiefen Sinnens, das sich mit den höchsten Aufgaben beschäftigt, die das religiöse Gefühl eines tiefgläubigen Menschen dem bildenden Künstler stellen kann. Es sollte aber trotz der künstlerischen Förderung, die ihm der Studienaufenthalt in Rom gebracht, noch lange dauern, ehe

Abb. 17. Venus fesselt Amor. (Zu Seite 57.)

Eberlein die volle Freiheit fand, seine Kräfte nach beiden Richtungen auszubreiten.

Als er wieder in Berlin war, voll von Plänen und Hoffnungen, erwarteten ihn Jahre harter Prüfung. Wo er auch um Arbeit anklopfte, überall fand er verschlossene Türen, und es gab Zeiten, wo ihn nur der mutige Zuspruch und die praktische, auf eigenen Erwerb bedachte Entschlossenheit seiner Lebensgefährtin, die im vollen Vertrauen auf seinen Genius die Fahrt durchs Leben mit ihm gewagt hatte, aufrecht erhielten. Die Not zwang ihn, für den Zinkguß, der damals in Berlin in üppiger Blüte stand, Brunnengruppen und Kriegerdenkmäler zu modellieren, die in billigen Wiederholungen viele Abnehmer fanden. Kleine Städte nahmen keinen Anstoß daran, ihren Bedarf an Krieger- und Siegesdenkmälern ohne die Vermittelung der Künstler von den Zinkgießereien zu beziehen, und nur selten erfuhren die Künstler, wo die Zinkgüsse ihrer oft unter den schwersten Entbehrungen und Kämpfen geschaffenen Modelle der Ehre einer Aufstellung an einem öffentlichen Orte gewürdigt worden waren. Erst vor kurzer Zeit, als Eberlein von dem Herzog Ernst Günther zu Schleswig-Holstein nach Primkenau geladen war, sah er auf dem Marktplatz dieses Ortes eine Germania, die nach der Inschrift von ihm in jener Zeit des schweren Kampfes um das Dasein geschaffen worden war. Die Not des Lebens zwang ihn auch, illustrierten Blättern Zeichnungen für den Holzschnitt zu liefern, wie er denn überhaupt alle Aufträge annahm, die ihm zu teil wurden.

Ein Glücksstern ging ihm erst auf, als es ihm gelang, in dem Architekten Martin Gropius, einem Künstler von feinem Geschmack, der gerade mit der Ausführung einiger mit plastischem Schmuck bedachten Monumentalbauten beschäftigt war, einen wohlwollenden Gönner zu finden. Gropius trug ihm zunächst die Ausführung eines Frieses für das Vestibül des im Bau begriffenen Kunstgewerbemuseums auf, und er gestattete ihm auch, seine Werkstatt im Keller des Neubaus auf-

Abb. 20. Entwurf zu einem Denkmal der Brüder Grimm für Hanau. (Zu Seite 65.)

zuschlagen, wo der schaffensfreudige Künstler trotz des ungünstigen Lichtes und der unerfreulichen Umgebung in den freien Stunden, die ihm die Ausführung des Auftrags ließ, mit eisernem Fleiß an der Verkörperung seiner Träume arbeitete. Seine Begeisterung leuchtete ihm durch das Dunkel. In diesem Keller sind gerade die Werke entstanden, die den Namen Eberleins zuerst bekannt gemacht haben: ein Knabe, der sich einen in den Fuß

getretenen Dorn auszieht, eine Flötenvielerin und eine geflügelte Siegesgöttin, die die Büste Kaiser Wilhelms I. bekränzt. Noch bevor der Dornauszieher, wie wir die Figur kurzweg nennen wollen, und die Nike zur

lerisch ausgestattet werden. Eberlein wurde mit der Ausführung oder vielmehr mit der raschen Improvisation einer von der Kolossalfigur Neptuns gekrönten, monumentalen Brunnenanlage betraut, die so gut ausfiel, daß

Abb. 21. Die Kaiserproklamation in Versailles. Vom Kaiser Wilhelm-Denkmal in Mannheim. (Zu Seite 70.)

öffentlichen Ausstellung gelangt waren, wurden dem Künstler noch zwei ehrenvolle Aufträge zu teil, die ihm durch Baurat Heyden vermittelt wurden. In dem erst im Rohbau vollendeten landwirtschaftlichen Museum an der Invalidenstraße sollte im Frühjahr 1880 eine internationale Fischereiausstellung stattfinden, und für diesen Zweck mußten die leeren Innenräume, so gut es ging, künst-

ihm auch das Modell zu einem Tafelaufsatz übertragen wurde, das die Aussteller als Ehrengeschenk für einen um die Ausstellung verdienten Mann bestimmt hatten. Es war das erste Mal, daß Eberlein seine große Begabung für die Brunnenplastik in großem Umfange entfalten konnte. Bei dem wohlfeilen Material fiel ihm keine sparsame, einschränkende Hand in den Arm; aber der Triumph,

Abb. 22. Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Mannheim. (Zu Seite 70.)

den er damals feierte, hatte bei der Vergänglichkeit des Stucks, der nach dem Schluß der Ausstellung in Trümmer fiel, keine nachhaltige Wirkung. Nur Baurat Heyden verlor den Künstler nicht aus den Augen. Als dieser später den Auftrag erhielt, die Entwürfe

Auch Gropius wandte dem Künstler noch weitere Aufträge zu. Für die Universität zu Kiel schuf er Statuen des Plato und des Hippokrates, und Hitzig, der nach Lucaes Tode den Bau der technischen Hochschule in Charlottenburg weiterführte, betraute ihn

Abb. 23. Die Verkündigung des Altersversorgungsgesetzes.
Vom Kaiser Wilhelm-Denkmal in Mannheim. (Zu Seite 71.)

zu dem Tafelsilber anzufertigen, das die preußischen Städte als gemeinsame Gabe zur Hochzeit des damaligen Prinzen Wilhelm, jetzigen Kaisers Wilhelm II., mit der Prinzessin Auguste Victoria von Schleswig-Holstein zu überreichen beschlossen hatten, beauftragte Heyden Eberlein mit der Modellierung des bedeutsamsten Stücks, des glückhaften Schiffs, das den Mittelpunkt des Tafelschmucks bilden sollte.

mit der Ausführung einer Kolossalstatue Leonardos da Vinci für die Fassade dieses Gebäudes. Der Stil, den sich Eberlein damals gebildet hatte, spricht sich zwar schon in diesen Arbeiten deutlich aus, nicht aber die volle, durch kein architektonisches Gesetz eingeschränkte Kraft seiner Phantasie, die in jenen Jahren des Ringens, unter dem frischen Eindruck des gesamten Kunstvorrats Italiens, auf etwas ganz anderes gerichtet war. Über

[illegible] Gegnerin [illegible]. In der Ursachen, die Eberlein bewogen haben, nach Berlin zu gehen, gehörte wohl auch mit zu geben, die Bewunderung, die ihm einige Werke von Begas eingeflößt hatten, die er in München gesehen. Aber in Berlin selbst in Eberlein in kein näheres Verhältnis zu Begas und seinen Schülern getreten. Während nicht wenige unter den letzteren frühzeitig in

Abb. 21. Der Auszug der Krieger. Relief am Kaiser Wilhelm-Denkmal in Elberfeld. (Zu Seite 72.)

von 1880 erschien und mit der vollen Überraschung wirkte, die nur die erste Offenbarung eines echten Talentes hervorrufen kann (Abb. 1). In den Kreisen jener Ausstellungsbesucher, die durch ihre Beredsamkeit in großer und kleiner Geselligkeit die öffentliche Meinung machen, war man zwar schnell fertig mit dem Worte, mit der Klassifizierung des plötzlich aufgetauchten Genies und pries es als eine neue Blüte der Schule von Reinhold Begas, die damals für die neuerungssüchtigen Berliner alle Bildhauer umfaßte, die sich zu der Überlieferung der Rauchschen Schule in irgend welcher Gegnerin [illegible]. In der Ursachen, die Eberlein bewogen haben, nach Berlin zu gehen, gehörte wohl auch mit zu geben, die Bewunderung, die ihm einige Werke von Begas eingeflößt hatten, die er in München gesehen. Aber in Berlin selbst in Eberlein in kein näheres Verhältnis zu Begas und seinen Schülern getreten. Während nicht wenige unter den letzteren frühzeitig in Manieriertheit geraten sind, weil sie die Natur durch die Vermittelung der Barockkunst sahen, hielt sich Eberlein von jenem Überschwang, jenem gewaltigen Pathos, jener schrankenlosen Überfülle der Formen frei, die nur Begas selbst mit seiner hinreißenden Genialität wagen durfte. Wie vieles Eberlein auch von den Meistern der italienischen Hoch- und Spätrenaissance und der Barockzeit gelernt haben mag — der Natur nahte er sich ohne jede fremde Vermittelung, in der schlichten Ehrfurcht, die ihm seine häusliche Erziehung eingegeben, dann aber auch in der wohlweislichen Absicht, sich ihr unter-

zuordnen, nicht sie willkürlich in genialem Besserwissen zu meistern. Der jugendliche Dornauszieher, der durch den seine Locken umflechtenden Weinlaubkranz und die Pansgar von seinem antiken Vorbilde ab. Hier steht der „schlichten Einfalt", der feierlichen Ruhe der Antike die Beweglichkeit und die bis aufs höchste gesteigerte Nervosität des modernen

Abb. 25. Brunnen auf dem Schloßplatz in Mannheim. (Zu Seite 73.)

flöte in seiner Hand als einer vom Gefolge des Bacchus gekennzeichnet ist, kann zwar seine erste Abstammung von einem berühmten antiken Bildwerk nicht verleugnen; aber in seiner Körperbildung, in seiner Bewegung, besonders aber in der individuellen Behandlung des nackten Körpers weicht er doch ganz und Lebens gegenüber. Es wäre ein schweres Unrecht gegen die Künstler unserer Zeit, wenn wir in blinder Antikenverehrung den Fortschritt unterschätzen wollten, den die modernen Bildhauer nach der Seite der Empfindung und inneren Beseelung über die Antike hinaus gemacht haben. Nicht etwa weil die antiken

Bildhauer minder feinfühlig und scharfblickend gewesen wären als die unsrigen. Es verlangt nur jede Zeit, in den Werken ihrer bildenden Künstler auch den Reflex der Empfindungen jenem folgen ließ, zwar im Geiste der Antike entwarf, aber in allen Einzelheiten doch nach der Natur, die ihm das moderne Leben gab, bildete und sie auch mit dem Seelenleben unserer Zeit erfüllte. Daß er dabei fast immer die naive Unbefangenheit erreichte, die wir an den Werken der antiken Bildnerei bewundern, ist einer der Hauptvorzüge seines künstlerischen Wesens.

Der Dornauszieher hat dem Schaffen Eberleins fast für ein volles Jahrzehnt seine künstlerische Richtung gegeben. Der erste Gedanke dazu mag ihm durch eine zufällige Naturbeobachtung gekommen sein. Ein römischer Hirtenknabe hat sich während der Weinlese in den Bergen getummelt, und im raschen Lauf hat er sich einen Dorn in den nackten Fuß getreten. Um den Schaden zu besehen, hat er sich auf einen altrömischen Henkelkrug niedergelassen, dessen Bauch mit der Reliefdarstellung eines Bacchanals geschmückt ist. So ergab sich der Gedanke an die Antike von selbst. Der jugendliche Körper verrät aber in jedem Zuge

[illegible] Jahren

So grübelt' ich, bis hell durch die Gardinen
Der Frühe bleiche, kalte Lichter schienen.

So frühlingsfroh, so rein, so neugeboren,
Zu ganz besonders hohem Glück erkoren.

Abb. 28. Kaiser Friedrich-Denkmal in Elberfeld. Modell für die Ausführung. (Zu Seite 77.)

Und es stieg auf im Geist, es war gefunden,
Das lange formlos mir im Sinne lag,
Bis es nach langen, mühevollen Stunden,
Dem Schmetterlinge gleich, die Hülle brach,
Bis es dem Erdenstaube sich entwunden,
In edlen Lauten zu dem Herzen sprach.
Darum gebührt, o glaubt mir, ohne Frage
Ein Jubelhymnus diesem goldnen Tage.

Doch dieser Morgen trat im Sonnenglanze,
All Sorgen scheuchend, lieblich in den Raum,
Kühn nach der Götter goldnem Siegeskranze
Griff meine junge Seele schon im Traum.
Gestalten gaukelten um mich im Tanze,
Wie sie gebildet holder Dichtung Schaum,

Diese köstliche, lebenswarme Naturstudie in antikem Rahmen trug dem Künstler seine erste Auszeichnung, die kleine goldene Medaille der Ausstellung ein, und dabei blieb es vorläufig. Zu einer Ausführung des Werkes in Marmor, die ihm erst zu vollem Leben verholfen hätte, fehlten die Mittel, und noch fünf Jahre mußte Eberlein harren, bis er endlich die Summe für den Marmorblock zusammengebracht hatte und die Ausführung im festen Vertrauen auf einen Verkauf des Bildwerkes wagen durfte. Unter römischem Himmel hat er die Übertragung des Modells in Marmor mit jener liebevollen, in alle Details eingehenden Sorgfalt durchgeführt, die auch später, als ihm die Fülle der Aufträge die eigenhändige Marmorausführung aller seiner Werke unmöglich machte, der Grundzug seines Schaffens blieb. Schon

die Genugtuung, für sein Werk den höchsten Ehrenplatz zu finden, den sich ein Künstler wünschen konnte: der Dornauszieher wurde noch im Jahre der Marmorausführung (1886) für die königliche Nationalgalerie angekauft.

Auf jener für Eberlein bedeutungsvollen Kunstausstellung von 1880 erschien neben dem Dornauszieher und zwei anderen Bildwerken von geringerem Interesse auch die lebensgroße, anmutige Gestalt einer Siegesgöttin, welche die auf einem hohen, architektonisch reich ausgebildeten Postamente stehende Kolossalbüste des Kaisers Wilhelm I. mit dem Siegeslorbeer bekränzt, während ein kleiner, auf den Stufen sitzender Knabe die Inschrift an der Vorderseite zu enträtseln sucht (Abb. 2). Eberlein wäre kein echter deutscher Künstler gewesen, wenn er sich trotz seiner hannöverschen Herkunft nicht für das große Werk begeistert hätte, das der preußische Heldenkönig

Abb. 30. Verwundete Nymphe. (Zu Seite 80.)

und Bismarck zu stande gebracht hatten. Um diese Zeit erlaubten es ihm seine Mittel eigentlich noch nicht, seiner Begeisterung für einen verehrten Helden nachzugeben, wenn er nicht im voraus sicher war, daß sein Aufwand an Fleiß und Arbeit auch baldigst einen klingenden Lohn finden würde. Aber er war noch zu sehr Idealist, als daß er daran hätte zweifeln können, daß freudige Begeisterung auch freudigen Widerhall finden müßte.

Abb. 31. Konkurrenz-Entwurf zum Kaiser Wilhelm-Denkmal für Nürnberg. (Zu Seite 79.)

Er sah sich jedoch in seinen Hoffnungen getäuscht. An eine Ausführung dieses von hohem poetischem Schwunge erfüllten Gips-

Abb. 32. Weinendes Mädchen. (Zu Seite 79.)

gebildes war damals nicht zu denken. Dazu war die Zeit noch lange nicht gekommen. Der schlichte, demütige Sinn des Kaisers lehnte jede seiner Person geltende, bildnerische Darstellung ab, die über die Büste oder ein Standbild in streng soldatischer, realistisch-historischer Erscheinung hinausging. Insbesondere war ihm alles allegorische Beiwerk, war ihm jede romantische Einkleidung verhaßt, ganz besonders, wenn sie gar an den Ornat der Kaiser des alten deutschen Reiches erinnerte. Wenn er auf seinen Reisen durch das neue deutsche Reich sehen mußte, daß ihn wohlgemeinter Patriotismus in Gemälden und Statuen mit der alten Kaiserkrone und dem zugehörigen Krönungsmantel darstellte, wandte er sich mißbilligend ab, und ebensowenig gefiel es ihm, wenn man seine Gestalt mit dem prunkenden Hermelin umgab. Diese Gesinnung des Kaisers wurde so allgemein geachtet, daß jede andere künstlerische Auffassung seiner Person, auch wenn sie reinster dichterischer Begeisterung entsprungen war, als undeutsch, fremdartig, ja geradezu als byzantinisch empfunden wurde, und schon aus Rücksicht auf die Wünsche des Kaisers, dessen Rüstigkeit und geistige Frische noch eine lange Lebensdauer zu verbürgen schienen, hätte es niemand gewagt, die Aufstellung eines solchen Denkmals an einem öffentlichen Orte zu befürworten. Eberlein war aber von seiner Überzeugung, daß das Recht des Idealismus in der Kunst auch bei Bildwerken von rein geschichtlicher Bedeutung gewahrt bleiben müsse, so tief durchdrungen, daß er sich durch seinen ersten Mißerfolg nicht abschrecken ließ.

Einstweilen schritt er auf der Bahn vorwärts, die er mit dem Dornauszieher erfolgreich betreten hatte. Zugleich mit diesem und der oben geschilderten Siegesgöttin entstand im Keller des Kunstgewerbemuseums die Gestalt einer griechischen Flötenspielerin, die auf der akademischen Kunstausstellung von 1881 in die Öffentlichkeit kam und zum ersten Male zeigte, daß Eberlein auch schon gelernt hatte, die Schönheit des jugendlichen weiblichen Körpers mit einer formalen Gewandtheit wiederzugeben, die hinter der Darstellung seiner Jünglingsfiguren nicht zurückblieb (Abb. 3). Auch diese Flötenspielerin gehört sichtlich wie der Dornauszieher zum Gefolge des Bacchus.

Diese ausgelassenen Korybanten hat Eberlein aber niemals — auch in späteren Jahren nicht, wo er einmal ein aus den antiken Bachanalien bekanntes Motiv in seiner Art zu meistern suchte — in jenem Zustand sinnloser Trunkenheit dargestellt, in dessen widerwärtiger Schilderung französische und belgische Bildhauer unserer Zeit einander übertrumpft haben. Wie sehr er auch in dieser Periode seines Schaffens dem Kultus der Schönheit, der Verherrlichung der nackten, jugendlichen Menschengestalt ergeben war, so hat ihn doch stets sein angeborenes Keuschheitsgefühl bewahrt, seine Kunst in den Dienst niedrigen Sinnenreizes zu stellen.

Daß Eberlein es jetzt mehr als früher wagen durfte, die Gebilde seiner leicht quellenden Phantasie wenigstens in Gips zu verkörpern, war ihm durch einige monumentale Aufträge ermöglicht worden. Während er noch an der Sandstein-Ausführung der $5^1/_2$ Meter hohen Statue Leonardos da Vinci für die technische Hochschule in Charlottenburg und den Kolossalstatuen von Plato und Hippokrates für die Kieler Universität, deren Modelle bereits auf der Kunstausstellung von 1882 zu sehen waren, tätig war, arbeitete er bereits zur selben Zeit an einem kolossalen Bildwerke, das zum Schmucke der neuen Sandsteinfassade des Kultusministeriums Unter den Linden bestimmt war. Eberlein hatte den Triumph genossen, aus einem unter fünf Bildhauern veranstalteten Wettbewerb als Sieger hervorzugehen, und mit wahrem Feuereifer machte er sich an die Ausführung, die ihm zum ersten Male die volle Entfaltung seiner Kräfte in großem Maßstabe gestattete. Es handelte sich um einen 45 Meter langen Figurenfries, der sich unter dem Kranzgesims des Gebäudes hinziehen und den geistigen Wirkungskreis des Ministeriums veranschaulichen sollte. Eberlein gliederte seine Komposition in fünf Hauptabteilungen, die er jedoch nur an zwei Stellen durch Kandelaber scharf voneinander schied. Den Mittelpunkt des Ganzen bildete die sitzende Idealgestalt der Religion, deren hervortretende Bedeutung für das gesamte Wirken des Ministeriums auch äußerlich dadurch erkennbar wurde, daß sie in größerem Maßstabe als die anderen Figuren gehalten wurde. Die sich unmittelbar an sie anschließenden Gruppen versinnlichen die tröstende, heiligende und erziehende Macht der Religion in den verschiedenen Phasen des Menschenlebens: von links her wird ein sterbender Greis von der Tochter geleitet, um den letzten Segen zu empfangen, und hinter ihm erscheinen eine Mutter mit dem Täufling, ein Konfirmand und ein Braut-

Abb. 34. Knabe, der einen Zweig zum Bogen biegt. (Zu Seite 80.)

paar, während auf der anderen Seite ein im tiefſten Seelenleid zuſammengeſunkenes Weib um Troſt und Hilfe fleht und eine Erzieherin den kindlichen Sinn eines Knaben zu Gott lenkt. Die auf beiden Seiten zu-

Abb. 35. Der Friede ſichert die Kraft des Landes.
Gruppe in der Treppenhalle des Landesgewerbemuſeums in Stuttgart. (Zu Seite 81.)

nächſt folgenden Darſtellungen gelten den Univerſitätswiſſenſchaften. Als erſter erſcheint links der Chemiker mit der Retorte und alsdann der Geograph mit dem Globus zur Seite. Ein Figurenpaar neben ihnen deutet auf die Sternkunde, und noch weiter nach links iſt die Rechtslehre als ſitzende weibliche Figur dargeſtellt, begleitet von dem Genius des Geſetzes, der Wage und Schwert hält, und umgeben von Lehrern und Lernenden. An entſprechender Stelle zur Rechten der Mittelfigur folgt die ausübende Medizin und zwar die äußere durch den Chirurgen, der einen Kranken verbindet, die innere durch das Auskultieren eines Jünglings angedeutet. Die theoretiſche Medizin vertritt der einen Schädel betrachtende Lehrer der Anthropologie, die Geburtshilfe eine Gruppe, in der der Arzt dem neugeborenen Weſen den erſten Beiſtand leiſtet. Anfang und Schluß der Kompoſition bilden die fünf ausübenden

Künste, deren Reigen links die Dichtkunst eröffnet: Vater Homer rührt die Leier, und die Poesie reicht einem Sieger den Kranz. Daneben zügelt ein Genius den Pegasus, und an ihn reihen sich mehrere Gruppen, die, um die Gestalt der Musik versammelt, einerseits in dem zu ihren Füßen lauschenden Komponisten die schöpferische Tonkunst, andererseits in zwei singenden Knaben den Volksgesang und in einem tanzenden und flötespielenden Mädchenpaar die heitere szenische Musik veranschaulichen. Endlich reihen sich rechts am Schlusse die Vertreter der bildenden Kunst an, der Maler im Naturstudium der Menschengestalt, der Architekt, als Lehrer seine Schüler auf die Meisterwerke griechischer Baukunst hinweisend, und der schaffende Bildhauer in seiner Werkstatt, der seine Jünger zum Studium der Natur und der klassischen Vorbilder anleitet.

Wenn Eberlein auch die Anleitung zu den Grundzügen seiner Komposition durch ein wohldurchdachtes und ausgearbeitetes Programm erhalten hatte, dessen Einzelheiten wir in der Beschreibung des Reliefs wiedergegeben haben, so hat er doch auch bewiesen, daß das Maß seiner erworbenen Kenntnisse reich genug war, um die trockene Prosa des Programms in die Poesie warmblütigen Lebens umzudichten. Die langen, mühsamen Nachtarbeiten waren nicht vergeblich gewesen. Jetzt konnte er zeigen, daß auch sein Wissen den Aufgaben gewachsen war, die ihm die Gelehrsamkeit stellte, und daß seine künstlerische Kraft auch die vielleicht schwierigste Form des künstlerischen Ausdrucks beherrschte, den Reliefstil nach den strengen Gesetzen, die die griechische Kunst der klassischen Zeit in erhabenen Meisterschöpfungen festgestellt hatte. Zur Zeit, als Eberlein an diesem Friese arbeitete, war unsere Kenntnis der antiken Kunst durch die Auffindung der gewaltigen Hochreliefs vom Zeusaltar auf der Burg von Pergamon in ungeahnter Weise bereichert worden. Man wußte sich nicht anders zu helfen, als daß man für diese Art malerischer Behandlung der plastischen Formensprache der neueren Kunstgeschichte eine entsprechende, charakteristische Bezeichnung entlehnte. Man sprach vom griechischen „Barockstil". Aber gegen diesen Barockstil beobachtete Eberlein dieselbe scheue Zurückhaltung wie gegen den Barockstil des siebzehnten Jahrhunderts, der auf den sonst von ihm hochgeschätzten und bewunderten Reinhold Begas einen entschei-

Abb. 36. Die Landwirtschaft und der Reichtum des Landes. In der Treppenhalle des Landesgewerbemuseums in Stuttgart.
(Zu Seite 81.)

denden Einfluß geübt hat. Eberlein hat den Idealen der antiken Kunst, und zwar denen, die durch Praxiteles und seine Schüler verkörpert sind, stets mehr gehuldigt als irgend einem anderen, und nur dann hat er die ausbündige, schwellende Ausdrucksweise des Barockstils gewählt, wenn es, wie z. B. bei den Brunnen für Mannheim, die architektonische Umgebung verlangte.

Abb. 37. Gruppe für das Hoftheater in Wiesbaden. (Zu Seite 81.)

Der Aufwand an geistiger und physischer Kraft, den der Entwurf und die unter Eberleins stetiger Überwachung erfolgte Ausführung des Frieses in westfälischem Kalkstein erfordert hatte, nahm in dieser regen Zeit rastlosen Vorwärtsstrebens noch keineswegs die ganze Arbeitszeit des Künstlers in Anspruch. Es ist ein schönes Zeichen seines unerschütterlichen Idealismus, daß er immer einen Teil des Gewinns, den er solchen und anderen dekorativen Aufgaben verdankte, für seine Ziele verwandte, die weit höher gesteckt waren. Der Wunsch, seine Kunst in den Dienst des nationalen Gedankens zu stellen, sie der Verherrlichung des neuen deutschen Reiches, seines Kaisers und seiner Paladine zu widmen, ließ ihn, auch nachdem seine die Kaiserbüste be-

kränzende Siegesgöttin klanglos in den Orkus der Vergessenheit gesunken war, nicht los. Was er aus der Geschichte des großen Krieges, was er aus den Ereignissen der folgenden Jahre, aus den politischen und sozialen Kämpfen seiner Zeit herausgelesen hatte, verweit vorausschauenden Herrscherweisheit zu spenden. In ihrem Grundgedanken ist diese Schöpfung Eberleins durch die kaiserliche Botschaft vom 17. November 1881 angeregt worden, in der der Kaiser dem deutschen Volk die große, reinster Menschenliebe ent-

Abb. 38. Hauptgruppe vom Kaiser Wilhelm-Denkmal in Ruhrort.
(Zu Seite 82.)

körperte sich in ihm zu einer gewaltigen Komposition, die in der Gestalt eines fünf Meter hohen Gipsreliefs unter dem Titel „Der Genius Deutschlands" auf der Berliner Kunstausstellung von 1883 erschien (Abb. 4). Nicht den siegreichen Kriegshelden wollte Eberlein schildern, sondern den gütigen Vater des Vaterlandes, der während eines Jahrzehntes des Friedens gesonnen hat, auch den Ärmsten in seinem Volke die Wohltaten eines starken und mächtigen Regiments, einer sprossene Tat verkündete, die den durch Alter oder Krankheit erwerbslos gewordenen Arbeiter vor Not und Elend schützte, die das zum Gesetz machte, was bisher der Willkür einer oft beschämenden Armenpflege überlassen war. Dieses Evangelium zündete in der Seele des Künstlers, und was er selbst nach diesen beglückenden Verheißungen in edler Begeisterung empfand, suchte er plastisch zu gestalten. Über der Kaiserbüste, die auf einer Säule steht, schweben die Siegesgöttin

mit dem vollen Lorbeerkranze in der Linken und der Genius des Friedens mit der Palme, der segnend seine Hand über das Haupt des Kaisers breitet. Eine jugendliche Mädchengestalt erhebt sich auf den Fußspitzen, um die Büste des Kaisers unten mit einem Blumengewinde zu schmücken, und auf beiden Seiten scharen sich Greise, Männer, Frauen und Kinder zusammen, um dem Vater des Vaterlandes dankbare Huldigungen darzubringen. Auf der einen Seite der aus dem Kriege heimgekehrte Kämpfer, der sein Weib umschlungen hält, und der kraftlose Greis, der sich auf Krücken herangeschleppt hat, auf der anderen Seite Frauen und Mädchen, die sich um Kranke und Verwaiste mühen. Auf den Stufen des Unterbaues sitzt ein blühender Jüngling, der Genius Deutschlands, der mit sorglichen Händen das Wahrzeichen der Einigung Deutschlands, die Krone als das höchste Sinnbild der Kaiserwürde, schützt.

Abb. 39. Fürst Bismarck. (Zu Seite 83.)

Die Begeisterung, die den Künstler selbst bei der Arbeit an seinem Werke durchglüht und ihn zu glücklichem Gelingen geführt hatte, fand wohl in den Herzen vieler Besucher der Berliner und später auch der Münchner Kunstausstellung von 1883 freudigen Widerhall; aber die Zeit zur Verwirklichung so kühner, bildnerischer Gedanken war immer noch nicht gekommen. Wenn es auch nicht an patriotischen Kunstfreunden gefehlt hätte, die die Mittel zur monumentalen Ausführung eines solchen Werkes hergegeben hätten, so waren doch die Rücksichten auf den alten Kaiser entscheidend, dem, wie wir schon einmal hervorgehoben haben, alles, das auf eine Verkörperung seiner Persönlichkeit und eine Verherrlichung seiner Taten in den Ausdrucksformen einer frei schaffenden, um die Wirklichkeit unbekümmerten Phantasie hinauslief, in innerster Seele zuwider war, nicht etwa aus mangelndem Verständnis für die idealen Aufgaben der Kunst, sondern nur weil er in seiner durch strenge Selbstzucht gefestigten Bescheidenheit eine entschiedene Abneigung gegen jede über das menschliche Maß hinausgesteigerte plastische oder malerische Darstellung seiner Person hegte. Alle anders Denkenden und Wollenden vertröstete er immer auf die Zeit nach seinem Tode, der nach menschlichem Ermessen bald zu erwarten war.

Nachdem Kaiser Wilhelm I. sein ruhmreiches Leben beschlossen hatte und nach den Zeiten der Trauer im Rückblick auf die große Vergangenheit die Zeit froher Erhebung gekommen war, die aller Orten das Gedächtnis des großen Kaisers in Erz und Stein verewigt sehen wollte, war auch Eberleins Kunst mit der Zeit an Kraft und vornehmlich auch an monumentaler Wucht gewachsen. In der Ausführung jenes Reliefs sah er längst nicht mehr das höchste Ziel seines Strebens. Ein Denkmal für den Mann, der den ein halbes Jahrhundert von Millionen von Deutschen gehegten Traum so herrlich erfüllt hatte, verlangte einen ganz anderen Maßstab plastischer Gestaltung, nachdem er aus dieser Zeitlichkeit geschieden und in das Licht der Geschichte getreten war. Die Gedanken, die Eberlein in jenem Relief ausgesprochen, die Gestalten, durch die er sie verkörpert hatte, sollten aber nicht aus seinem Ideenkreise und aus seinem Formenschatze verschwinden. Auch das Relief selbst hat insofern seine ursprüngliche Bestimmung erfüllt, als es zuletzt doch noch zur Huldigung für den Kaiser diente, indem es, wie es sich der Künstler gedacht, zur Apotheose Kaiser Wilhelms I. wurde. Als man im März 1888 die Trauerstraße Unter den Linden zur letzten Fahrt des toten Helden rüstete, wurde Eberleins Relief über dem Portal der Akademie der Künste angebracht. Damit war zugleich sein Schicksal besiegelt. Durch die große Kälte, die während der Woche nach dem Tode des Kaisers herrschte, wurde es zerstört, und die Erinnerung an dieses mit so großen Hoffnungen unternommene und durchgeführte Werk ist nur noch in photographischen und anderen Abbildungen lebendig geblieben.

Zugleich mit diesem Relief erschien auf der Kunstausstellung von 1883 das Modell zu einer Standuhr, die zu den Geschenken der preußischen Städte zur silbernen Hochzeit des kronprinzlichen Paares gehörte. In Bronze und Marmor ausgeführt, zeigt sie über dem Zifferblatte thronend den Genius der unaufhaltsam fortschreitenden Zeit, dessen Arm die durch spielende Knäblein verkörperten Stunden des Tags und der Nacht nicht erreichen und bezwingen können (Abb. 5). Ein drittes Werk jener Ausstellung, ein griechisches Mädchen, das der Aphrodite unter Anrufung der Göttin Tauben opfert (Abb. 6), setzte die Reihe der anmutigen Idealgestalten aus dem klassischen

Abb. 40. Der Geist Bismarcks. (Zu Seite 84.)

Altertum fort, die Eberlein mit dem Dornauszieher und der Flötenspielerin begonnen hatte.

Man sollte meinen, daß der Fries für das Kultusministerium und die drei großen Werke für die Kunstausstellung von 1883, die bereits im Frühjahr eröffnet wurde, die Zeit und die Arbeitskraft des Künstlers

während des Winters 1882 auf 1883 völlig in Anspruch genommen hätten. Das war aber keineswegs der Fall. Die langen Winterabende sollten nicht unbenutzt vorübergehen, und so entstand nach und nach eine lange

Abb. 41. Entwurf zu dem Bismarck-Denkmal für Krefeld. (Zu Seite 84.)

Reihe kleinerer Werke allegorischen und mythologischen Inhalts, die ihr Schöpfer im glücklichen Bewußtsein leicht quellender Gestaltungskraft an befreundete Familien verschenkte. Eines dieser Werke kam einem Kunsthändler zu Gesicht, der ihren Schöpfer getönte Gipsabgüsse dieser kleinen in den Handel zu bringen, die schnell ihre Liebhaber fanden, so daß viele Tausende von Exemplaren verkauft wurden. Später bemächtigten sich die Bronzegießereien der rasch beliebt gewordenen Motive mit gleichem Erfolge. Sie haben sich lange Jahre in der Gunst des Publikums behauptet, und noch jetzt sind etwa dreißig verschiedene Gruppen und Figürchen in den Verkaufsläden der Bronzegießer zu haben.

Auch die Uhr für das kronprinzliche Paar fand solchen Beifall, daß der Künstler noch mehrere größere Modelle zu Uhren mit figürlichem Schmuck schaffen mußte. Endlich gehören dieser Zeit rastloser Produktion zwei halblebensgroße, als Gegenstücke komponierte Gruppen in Bronzeguß „Schlechte Musik" und „Gute Musik" an: die eine zeigt einen alten Pan, der sich vor dem Spiel eines auf seinem Schoße sitzenden, die Syrinx blasenden Kindes die Ohren zuhält, die andere ein junges, ebenfalls die Flöte blasendes Mädchen, dem ein Kind lächelnd zuhört.

Aus dieser Fülle von Schöpfungen wählte Eberlein für die großen Kunstausstellungen, die den Kampfplatz für die aufstrebenden und miteinander um die Palme ringenden Talente bildeten, nur die erlesensten aus, Werke, in denen er etwas Neues oder doch ganz Eigenartiges, Persönliches offenbaren zu können glaubte. Unter den jugendlichen Gestalten der griechischen Göttersage hatte er sich eine auserkoren, die seine Phantasie ganz besonders beschäftigte: die rührende Gestalt der noch halb kindlichen Psyche, in der eben das liebende Weib erwacht ist, das in tiefster Demut auch die schwersten Prüfungen auf sich nimmt, um in den Besitz des Geliebten zu gelangen. Eine vollkommene Verkörperung dieses Wesens, das gleichsam ein Gefäß für die zartesten Regungen der Kindes- und Frauenseele zugleich sein soll, in dem keusche Unnahbarkeit und zärtlichste Hingebung zu einer seltenen Harmonie zusammenfließen, konnte dem Künstler natürlich nicht auf den ersten Wurf gelingen. Er begnügte sich darum, zunächst eine Seite dieses Wesens, das ihm des eindringlichsten psychologischen Studiums wert dünkte, zu schildern. Auf der Kunstausstellung von 1884 erschien die erste Psyche, die das scheue, eben erst zur Jungfrau erblühte Mädchen mit einer wundervollen Zartheit und Keuschheit der Empfindung, ohne eine Spur von Koketterie, veranschaulicht (Abb. 7). Es war das erste

feinsinnig erkannt und so tief erschöpft wie Eberlein. Die antike Fabel läßt dabei dem Künstler freilich einen weiten Spielraum. Amor kann sowohl als Kind, dem die ältere Psyche schwesterlich zugetan ist, wie als werbender, ringender und siegender Jüngling gedacht werden. Im Laufe der Jahre hat Eberlein dieses liebliche Spiel zwischen Knäblein und Mädchen, zwischen Jüngling und Jungfrau oft behandelt, mit der Zärtlichkeit der älteren Schwester in einer anmutigen Zeichnung (Abb. 8) und im Gegensatz dazu im Augenblicke höchster Seligkeit, wo Amor die Geliebte jubelnd umschlingt, nachdem sie, aus allen Prüfungen siegreich hervorgegangen, zu den lichten Höhen des Olymps emporgestiegen (Abb. 9). Hier ist sie wieder die demütige Jungfrau mit dem unbeschreiblichen Ausdruck reizender Scheu im kindlichen Antlitz, wie in der Statue von 1884, und fast noch mehr vertieft und verfeinert ist dieser Ausdruck schüchterner, demutsvoller Ergebung in ein unbekanntes Schicksal in einer zweiten, 1890 entstandenen Einzelfigur, die als „entfesselte Psyche" auf der Kunstausstellung von 1891 erschien (Abb. 10). Auch den Aufstieg Psyches zum Olymp hat Eberlein einmal geschildert, aber in einer völlig anderen Auffassung, als sie Reinhold Begas in seiner 1874 entstandenen Gruppe gewählt hat, deren Marmorausführung 1878 für die Nationalgalerie erworben wurde. In der Begasschen Gruppe ist Psyche das jungfräuliche, eben zu voller Schönheit erblühte Weib, das sich in banger Scheu dem breiten Rücken des Götterboten anvertraut, der, selbst von diesen Reizen bezaubert, mit verlangenden Blicken zu seiner schönen Last aufschaut, bevor er sich anschickt, den Flug zu den Höhen des Olympos zu unternehmen. Eberlein hat den Augenblick gewählt, wo Merkur sich eben mit kräftigem Schwunge von der Erde erhebt. Auch er blickt lächelnd zu seiner Begleiterin empor, die ihm aber keine Last ist. Das zarte Geschöpf, das rittlings auf seiner Schulter sitzt, ist wirklich das leichtbeschwingte, ätherische „Seelchen" nach der Vorstellung der alten Dichter und Philosophen, und aus seinem Antlitz blickt uns zugleich ein ganz moderner Zug entgegen, das neugierige Staunen, das den kindlichen Geist in Gedanken an das bevorstehende Abenteuer erfüllt (Abb. 11). —

Abb. 43. König Friedrich Wilhelm III.
Standbild im Weißen Saale des Königl. Schlosses in Berlin.
(Zu Seite 85.)

Die große akademische Kunstausstellung des Jahres 1886 sollte sich durch ungewöhnliche Veranstaltungen von ihren Vorgängerinnen unterscheiden. Waren doch gerade hundert Jahre verflossen, seitdem die erste

dieser von der königlichen Akademie der Künste unternommenen Ausstellungen am 18. Mai 1786, also im letzten Lebens- und Regierungsjahre Friedrichs des Großen, eröffnet worden war. Die Ausstellung fand damals in „den Zimmern der königlich preußischen Akademie der Künste über dem Marstall“ statt, in demselben Gebäude, in dem die Akademie bis zur Vollendung ihres prächtigen Neubaus im Jahre 1902 ihren Sitz behalten hat.

Abb. 44. Kaiser Wilhelm II. (Zu Seite 85.)

In diesen „Zimmern“, die freilich im Laufe der Jahre mehrfach umgebaut und erneuert wurden, haben denn auch die Ausstellungen bis zum Jahre 1874 stattgefunden, wo man

paar, während auf der anderen Seite ein im tiefsten Seelenleid zusammengesunkenes Weib um Trost und Hilfe fleht und eine Erzieherin den kindlichen Sinn eines Knaben zu Gott lenkt. Die auf beiden Seiten zu-

Abb. 15. Der Friede schützt die Kraft des Landes.
Gruppe in der Treppenhalle des Landesgewerbemuseums in Stuttgart. (Zu Seite 81.)

nächst folgenden Darstellungen gelten den Universitätswissenschaften. Als erster erscheint links der Chemiker mit der Retorte und alsdann der Geograph mit dem Globus zur Seite. Ein Figurenpaar neben ihnen deutet auf die Sternkunde, und noch weiter nach links ist die Rechtslehre als sitzende weibliche Figur dargestellt, begleitet von dem Genius des Gesetzes, der Wage und Schwert hält, und umgeben von Lehrern und Lernenden. An entsprechender Stelle zur Rechten der Mittelfigur folgt die ausübende Medizin und zwar die äußere durch den Chirurgen, der einen Kranken verbindet, die innere durch das Auskultieren eines Jünglings angedeutet. Die theoretische Medizin vertritt der einen Schädel betrachtende Lehrer der Anthropologie, die Geburtshilfe eine Gruppe, in der der Arzt dem neugeborenen Wesen den ersten Beistand leistet. Anfang und Schluß der Komposition bilden die fünf ausübenden

Säulenſtellungen des Kuppelraumes waren
ier Niſchen gebildet worden, die einen ganz
eſonders geeigneten Platz für einen bedeut-
ımen plaſtiſchen Schmuck boten. Aus einer

engem Zuſammenhang untereinander ſollten
ſie das künſtleriſche Schaffen und ſeine Quellen
veranſchaulichen, die Eingebung oder das ge-
heimnisvolle Walten des Genius in der

Abb. 46. König Friedrich I. Siegesallee in Berlin. (Zu Seite 56)

ir dieſen Zweck ausgeſchriebenen Konkurrenz
ingen vier Bildhauer als Sieger hervor,
nter denen ſich auch Eberlein befand. Für
nen Raum, der die Eintrittshalle zu den
chöpfungen aller bildenden Künſte ſein
ollte, ergab ſich der Grundgedanke dieſer
ſiſchengruppen gewiſſermaßen von ſelbſt. In

Künſtlerſeele, die Natur, in der die Eingebung
die wirklichen Vorbilder zu dem innerlich
Geſchauten zu ſuchen hat, die Phantaſie, die
Eingebung und Natur beflügelt und zu den
Höhen des Himmels trägt, und die Harmonie,
die den Flug der Phantaſie, wenn er zu
ſtürmiſch wird, mit ſanft ausgleichender

Abb. 47. Eberhard von Danckelmann. Siegesallee in Berlin. (Zu Seite 87.)

Hand bändigt. Es war gewiß mit dem Grundzuge Eberleinscher Kunst im Einklang, daß auf ihn die Ausführung der die Natur versinnlichenden Gruppe fiel, und er verkörperte nur sein ästhetisches Glaubensbekenntnis, indem er die vollkommenste Natur in der höchsten Schönheit sah. Der schaumgebornen Aphrodite gleich steigt die Natur aus einer Muschel empor, von Genien umschwebt und von einem Jüngling getragen, der mit der Rechten die Fackel der Wahrheit erhebt (Abb. 12). In tiefer Dankbarkeit gegen die Natur, die ihm die letzte und höchste Lehrmeisterin war und blieb, errichtete er ihr in dieser Vorhalle zu einem Tempel der Kunst ein weihevolles, von flammender Begeisterung durchdrungenes Denkmal.

Zu der Ausstellung selbst hatte Eberlein nur ein Werk beigesteuert, aber eine Schöpfung, in der sich seine große Begabung für die Gruppenbildung in hoher Vollendung offenbarte: eine Venus, die den kleinen Amor wegen seiner losen Streiche so züchtigt, wie es gewöhnliche Erdenmütter mit ihren ungezogenen Bübchen zu tun pflegen (Abb. 13). Um die strenge Geschlossenheit, die zu den Grundforderungen gehörte, die die Rauchsche Schule an jede Gruppe stellte, kümmerte sich Eberlein längst nicht mehr. Er sah nur ein einziges Ziel vor Augen, die Erreichung höchster Lebenswahrheit innerhalb der Grenzen einer schönen Natur, und von dieser Absicht ließ er sich durch keines der Gesetze abbringen, die bisher in der Berliner Bildhauerschule als unverbrüchlich gegolten hatten.

Abb. 48. Andreas Schlüter. Siegesallee in Berlin. (Zu Seite 87.)

Das Malerische in der Plastik galt als ein Abfall von ihren Stilgesetzen, als eine Versündigung gegen ihr eigentliches Wesen, und je stärker Reinhold Begas das Malerische in der Plastik begünstigte und schließlich zum Grundzug seines Schaffens werden ließ, desto lauter wurden die Widersprüche gegen solche Gesetzwidrigkeiten künstlerischer Laune. Gegen Eberlein sind diese Widersprüche nur selten erhoben worden, weil er, trotz voller Würdigung der Bedeutung dieses malerischen Elementes in der Plastik, die rechte Mitte zu halten wußte. Die Gruppe der den Amor züchtigenden Venus ist ein bezeichnendes Beispiel dafür. Von welcher Seite man sie auch betrachten mag — überall zeigt sie ein malerisches Bild warmblütigen Lebens, in dem Gegensatz der Haltung und Bewegung der Glieder, die einander in natürlicher Zufälligkeit durchschneiden, in dem wechselnden Gegen- und Zusammenspiel der bedeutsamen Linien und in dem Widerstreit der Empfindungen, die beide Figuren beseelen, und doch ist die Gruppe innerhalb der unverrückbaren Grenzen geblieben, die dem Bildner sein strengster Gebieter, das bildsame Material, zieht.

Es ist sattsam bekannt, daß in neuerer Zeit Bildner, deren krankhafte Originalitätssucht vor dem Ungeheuerlichsten nicht zurückschreckt, nur um aus der Menge ihrer Genossen emporzusteigen und der blöden Masse des übersättigten Publikums etwas ganz Neues und Ueberwältigendes zu bieten, die plastische Form verwischt und aus runden Gebilden zerflossene Phantasien in Gips gemacht haben, die etwa den Bildern der Impressionisten, Nebulisten und ähnlicher Phantasten glichen. Diese Manier, die in den Schöpfungen des Franzosen Rodin und des Russen Trubetzkoi zwei viel bewunderte, für diese Richtung besonders charakteristische Vertreter hat, ist so vielfach in Frankreich und Belgien nachgeahmt worden, daß sie rasch der Lächerlichkeit verfallen ist. Das ist der sicherste Beweis für die Unerschütterlichkeit des Grundgesetzes des bildnerischen Schaffens, daß die Eigenschaft des bildnerischen Stoffes der bildnerischen Phantasie auch ihre Grenzen vorzeichnet.

Eberlein hat sich niemals verleiten lassen, auch diesen abschüssigen Weg, der zur Vernichtung der Plastik führen würde, zu wandeln. Wenn er ihn gelegentlich einmal betreten hat, wie z. B. mit der phantastischen Gruppe des Traumes (Abb. 14), so geschah es lediglich in der Absicht, seinen Landsleuten zu zeigen, daß er über das gleiche Maß verwegener Erfindung und technischer Virtuosität verfüge wie die viel angestaunten Italiener und Spanier, die auf den barocken Gedanken gekommen waren, flüchtige Tonskizzen oder Bruchstücke von halbfertigen Modellen in Marmor zu übertragen. Diese Künstler taten so, als wollten sie in dem Beschauer die Täuschung erwecken, als hätte dieser wirkliche, nicht künstlich zurechtgemachte Bruchstücke größerer Bildwerke vor sich, etwa wie die in Trümmern ausgegrabenen Statuen und Gruppen in den Antikenmuseen. In ihrer nervösen Neuerungssucht empfanden

Abb. 49. Friedrich Wilhelm III. Aus der Gruppe an der Siegesallee in Berlin. (Zu Seite 87.)

Abb. 30. Fürst Blücher.
Von der Gruppe Friedrich Wilhelms III. an der Siegessäule in Berlin. (Zu Seite 88.)

diese Virtuosen der Reklame nicht, welche Barbarei sie damit begangen, welch eine schwere Verschuldung gegen das oberste Gesetz der Kunst, das Leben, nicht Vernichtung fordert, sie damit auf sich luden. Sie pochten vielmehr auf das Recht des Künstlers, in jedem Moment aufhören zu dürfen, wo er den ihn augenblicklich vorschwebenden Gedanken in entsprechender Form verkörpert zu haben glaubte, und diese Fanatiker fanden auch bald Ästhetiker, die das Recht der formlosen, willkürlich an beliebiger Stelle abgebrochenen Skizze mit begeisterten Worten verteidigten.

In Eberleins Schaffen sind solche und ähnliche Virtuosenkunststücke immer nur Episoden gewesen, denen er bloß eine persönliche Bedeutung zur Kontrolle seines Könnens beimaß. Sein eigentliches künstlerisches Wesen strebte nach immer größerer Vollendung, nach immer feinerer Durchführung der Form und nach einer Umriß- und Gruppenbildung von höchstem Wohllaut der Formensprache. Diese Bestrebungen veranlaßten ihn, nach dem glücklichen Anfang mit der Gruppe der den Amor züchtigenden Venus noch länger im Reiche der Liebesgöttin zu verweilen. Im Vereine mit der stolzen Apotheose der Natur in der Kuppelhalle des Ausstellungsgebäudes hatte ihm diese Gruppe die höchste Auszeichnung eingetragen, die Künstler an einen Genossen zu vergeben haben: zu Anfang des Jahres 1887 wurde Eberlein zum ordentlichen Mitgliede der königlichen Akademie der Künste gewählt.

Nicht Amor, der liebliche Knabe, der sich mit zartem Schmeicheln in die Herzen schleicht, sondern der lose Bube, der mit seinen Pfeilen selbst die Götter nicht verschont, tritt uns in den Gruppen entgegen, die während des Jahrzehnts von 1886 bis 1896 jenen ersten folgten. Einmal sitzt der kleine Unheilstifter weinend zu den Füßen der Göttin, die ihm seine Waffen versteckt hat, aber schon wieder lächelnd auf ihn herabblickt, weil sie weiß, daß sie seinen Tränen bald nachgeben wird (Abb. 15), und ein anderes Mal beugt sie sich zärtlich zu ihm hinab, um das Geheimnis zu hören, das der kleine Schmeichler ihr anvertrauen will (Abb. 16). Auch wenn sie, um allzugroßes Unheil zu verhüten, zu einer Gewaltmaßregel greifen muß und dem kleinen Wildling die Hände auf dem Rücken fesselt,

Abb. 31. Freiherr vom Stein.
Von der Gruppe Friedrich Wilhelms III. an der Siegessäule in Berlin. (Zu Seite 88.)

gleitet ein liebevolles Lächeln über ihre Züge (Abb. 17). Trotz ihrer scheinbaren Kraftanstrengung wird sie dem ungezogenen Liebling, der bereits ein Jammergeschrei erhoben hat, nicht wehe tun. Mit großer Lebendigkeit und Naturwahrheit ist das Gegenspiel der Kräfte veranschaulicht worden, aber innerhalb einer schönen Natur, im Bewußtsein, daß auch die lebhafteste Bewegung den

Abb. 52. Eberleins Werkstatt in Berlin. Rechts die Modelle für die Gruppe Friedrich Wilhelms III. an der Siegesallee in Berlin. (Zu Seite 88.)

weichen Fluß der Linien und die Anmut der geschlossenen Gruppenbildung nicht stören darf. Wenn Eberlein Amor allein seines Amtes walten läßt, stellt er ihn gewöhnlich in höherem Knabenalter dar, wie in dem die Spitze seines Pfeiles prüfenden Amor, der auf der Kunstausstellung von 1888 erschien, und in dem keck mit siegesbewußtem Lächeln sein Ziel ins Auge fassenden Jüngling, der, mit der Hälfte seines Körpers auf ein Säulenkapitäl gestützt, soeben den Pfeil auf die Sehne seines Bogens gelegt hat, um ihn im nächsten Augenblicke abzuschnellen (Abb. 18). In dieser Figur, die den Mittelpunkt des Saales bildete, der dem Künstler 1897 zu einer Sonderausstellung seiner Werke zur Verfügung gestellt worden war (Abb. 60), hat Eberlein seine Virtuosität in der Darstellung des jugendlichen Körpers vielleicht am glänzendsten bewährt. Wie ihn einst eine zufällige Beobachtung zu seinem Dornauszieher inspiriert hat, so mag ihm hier die plötzliche Bewegung eines Modells die erste Anregung gegeben haben. Denn man empfängt niemals von solchen und ähnlichen, kühn bewegten Figuren und Gruppen des Künstlers den Eindruck, als wäre die Stellung oder Bewegung das Erzeugnis kühler Überlegung und Erwägung, als wäre das Modell gewaltsam in eine raffiniert erklügelte Pose hineingezwungen worden. Alles muß mit Blitzesschnelle durch den Kopf des Künstlers gegangen und ebenso schnell von seiner Hand geformt sein, so schnell, daß er sich selbst nach eigenem Eingeständnis über den Zu-

sammenhang dieser Vorgänge keine Rechenschaft zu geben weiß. Als er einst zu einer Selbstcharakteristik aufgefordert wurde, hat er auf das Geheimnisvolle und ihm selbst Rätselhafte seines Schaffens hingewiesen. „Meist sind meine Werke so gedankenschnell geboren worden, daß ich Kopf und Herz in ihnen nicht zu trennen vermag. Ich arbeitete von je so leicht, mit fiebernden Händen, doch ohne Ermüdung, daß ich oft in Zweifel bin, war erst der Gedanke und dann das Werk oder umgekehrt? Meine zehn Finger hasten in wahnsinnigem Eifer, in unbeschreiblicher Schaffenslust, die Formen der Statue und die Linien der Phantasie als Bildwerke zu gestalten."

Auf der Kunstausstellung des Jahres 1888, die im Zeichen der Trauer um die beiden rasch nacheinander aus dem Leben geschiedenen ersten Kaiser des neuen Reiches stand, erschien Eberlein zum erstenmal mit zwei Bildwerken historischen Charakters. Das eine stellte, wohl als eine Huldigung an die Manen Wilhelms I., in anmutiger Gruppe die Königin Luise mit dem kleinen Prinzen Wilhelm, dem späteren Kaiser, dar,

Abb. 53. Kaiser Wilhelm I. Vom Denkmal in Hannöverisch-Münden. (Zu Seite 88.)

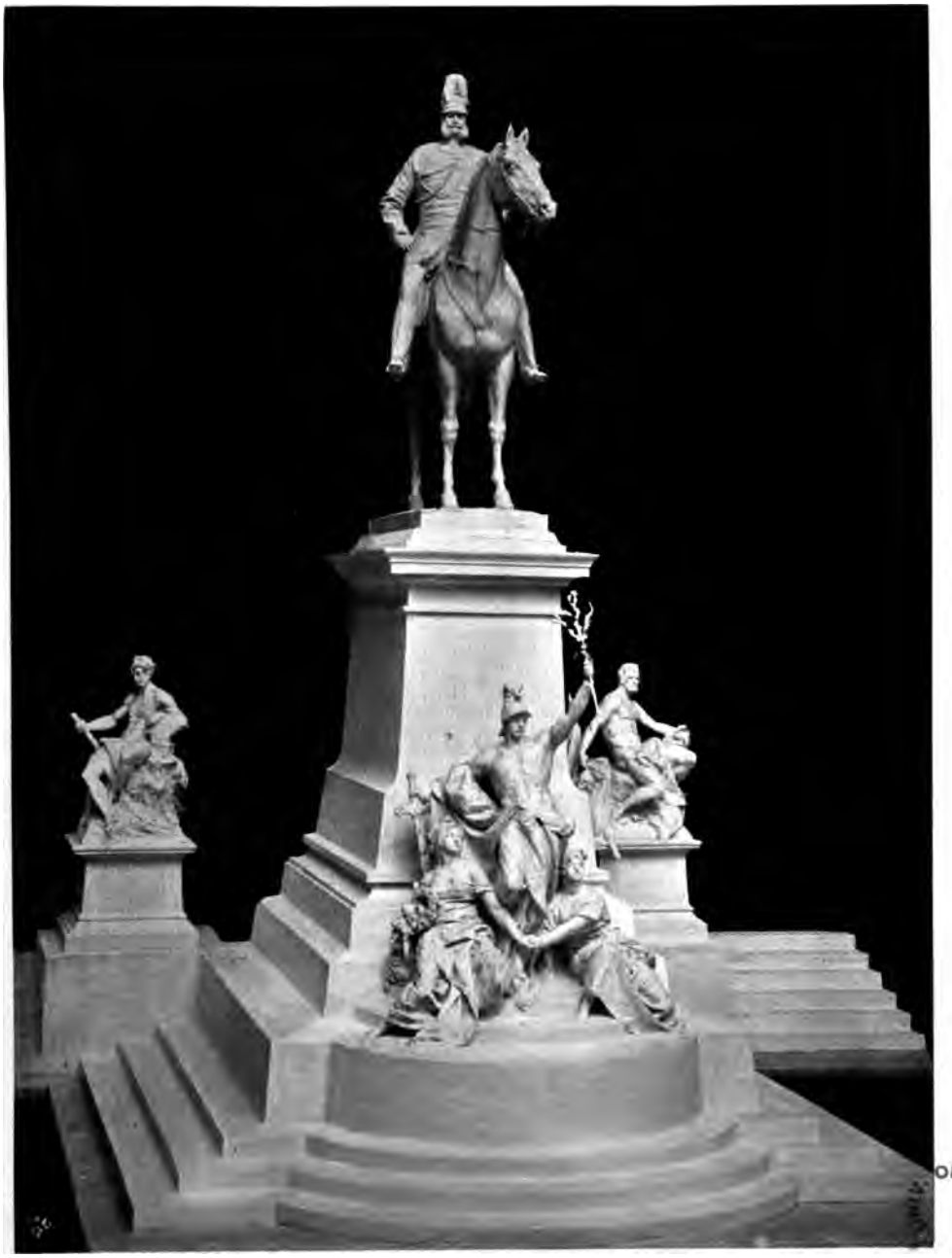

Abb. 54. Denkmal Kaiser Wilhelms I. für Altona. (Zu Seite 83.)

menschlichen Veranstaltungen, ihre Vorteile und ihre Nachteile gehabt. Durch die über alles Erwarten zahlreiche Beteiligung daran haben wir erst erfahren, welche Fülle künstlerischer Kräfte in Deutschland vorhanden ist, welch imponierender Gedankenreichtum in diesen Kräften lebt, aber auch, wie sehr das Urteil der Preisrichter von der Volksstimme abweicht, wenn gewisse „Imponderabilien", unsichtbare, unberechenbare und unwägbare Mächte oft eine Entscheidung herbeiführen, die gerade das rein Künstlerische außer acht gelassen hat und nur der trivialen Zweckmäßigkeit gefolgt ist. Dies gilt nicht allein von den Kaiserdenkmälern, die uns zu dieser Betrachtung angeregt haben, sondern von den meisten Denkmälern, die in den letzten dreißig Jahren auf Grund eines allgemeinen Wettbewerbes in Deutschland errichtet worden sind. War einmal das Urteil der Preisrichter mit dem der Volksstimme im Einklang, so gab es wieder einzelne, abseits vom Wege stehende Kunstfreunde, Ästhetiker und Kritiker, die die Meinung des Volkes wie die Entscheidung des Preisgerichts gleichmäßig verdammten, und wenn gar ein Einzelner, ein Machthaber, dem sich jeder andere Wille beugen mußte, das entscheidende Wort sprach, so schoß die Opposition noch üppiger in die Halme. Und doch — wenn man heute unter den deutschen Künstlern eine Umfrage hielte, so würde die große Mehrheit — des sind wir sicher — für die Beibehaltung des Konkurrenzwesens stimmen, weil dieses allein, trotz aller seiner Mängel, seiner Zufälligkeiten, seiner Willkür und seiner Enttäuschungen, unbekannten jungen Talenten die Möglichkeit gibt, aus der Menge emporzutauchen.

Abb. 56. Die Schiffahrt.
Seitenfigur des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Altona. (Zu Seite 88.)

Auch Eberlein hat unter diesen Enttäuschungen bitter leiden müssen, als er sich in den gefährlichen Strudel der Wettbewerbe stürzte, der schon die Kraft manchen Ringers vor der Zeit gebrochen oder ihn ganz verschlungen hat. Oft hat Eberlein in diesen Spielen, die den unberechenbaren Wechselfällen eines Lotteriespieles gleichen, einen Treffer gezogen, aber ebenso oft ist sein heißes Ringen vergeblich gewesen, auch als er längst schon die Höhe reifer Meisterschaft erstiegen hatte. Die überquellende Fülle seiner Phantasie und seiner leichten Gestaltungskraft ließen ihn aber jeden Mißerfolg leichter verwinden als manchen weniger begnadeten Künstler, in dessen Seele nicht selten ein Stachel zurückbleibt, der sein ganzes ferneres Schaffen durchdringt und allmählich zerstört. „Nie bin ich unlustig, nie unzufrieden gewesen," schreibt Eberlein in seiner oben erwähnten Selbstcharakteristik. „Vieles ist mir nach meinem Sinn gelungen, wenn auch nicht nach dem Sinn anderer. Die Brust gefüllt mit Arbeitslust, eile ich jeden Morgen freudig in meine Arbeitsräume, um sie abends beseeligt vom Schaffen, hoffnungsgestillt, — zögernd zu verlassen. Ein Mißerfolg hat mich nie mutlos gemacht, nein, die verlorene Schlacht gebar einen neuen Schlachtplan. Wenn mich das Leben verwundet, ist die Werkstatt meine Zuflucht, darin ich meine eigenen bescheidenen Altäre baue. Die Steine dazu habe ich im stillen, zurückgezogenen Leben zusammengetragen. Fleiß war der Mörtel, und eine sich gegen jedes Hindernis aufbäumende, nimmer müde Energie war ein Teil der Kraft, die Einiges schuf, das man bemerkte."

Wie man sieht, ist Eberlein bei diesem aufreibenden Spiel der öffentlichen Wettbewerbe auch nicht ganz ohne seelische Erschütterungen davongekommen, und sie waren um so schmerzlicher, je tiefer sein berechtigtes Selbstgefühl eine unverdiente Zurücksetzung empfinden mußte. Völlige Niederlagen hat er eigentlich selten erlebt, obwohl er sich seit der Mitte der achtziger Jahre wohl an sämtlichen öffentlichen Wettbewerben beteiligt hat, die in Deutschland ausgeschrieben worden sind. Fast immer ist er aus einem Wettbewerb, wenn ihm nicht die Ausführung zufiel, mit einem Preise hervorgegangen, mit einem zweiten, einem dritten oder einem vierten, und wenn einmal der seltene Fall vorkam, daß er ganz leer ausging, wie z. B. bei dem Wettbewerb um ein Lessingdenkmal in Berlin (1887), hatte er immer die Genugtuung, daß sein Entwurf wenigstens die öffentliche Aufmerksamkeit in hohem Grade erregte und die Anerkennung der berufenen

Abb. 57. Denkmal des Herzogs Ernst II. in Koburg. (Zu Seite 91.)

Beurteiler fand. So wurde an jenem Entwurf zu einem Lessingdenkmal (Abb. 19) vornehmlich der Reichtum der Erfindung und der Komposition gerühmt. Der Künstler hatte das „ganze geistige Gebiet, auf dem Lessing tätig war, durch Sockelfiguren und Reliefs versinnlichen wollen", und wenn auch manche Gruppen in ihrer allegorischen Bedeutung ohne Kommentar nicht verständlich waren, so wurden doch die Sockelfiguren

als köſtliche Perlen reicher Schaffenskraft und daneben noch anerkannt, daß über dem Sockelſchmuck die Dichterſtatue nicht zu kurz gekommen war: „eine edle, von jugendlichem Feuer erfüllte Geſtalt, vornehm in der Haltung und geiſtreich charakteriſiert, den Dichter mehr als den Denker betonend.“ Noch höheres Lob wurde dem Entwurf zu einem Denkmal der Brüder Grimm für Hanau zu teil, der in einem 1889 veranſtalteten Wettbewerb den zweiten Preis davontrug. „Als Kunſtwerk eine entzückende Schöpfung, wäre es des höchſten Lobes würdig, wenn es ſich eben nur um Märchendichter handelte. Es hat zunächſt den beſonderen Vorzug, daß die Hauptgeſtalten, von denen Jakob ſitzend, Wilhelm ſtehend dargeſtellt iſt, außerordentlich kraftvoll in der Charakteriſtik und mit reizvoller, die Grenzen der plaſtiſchen Bewegung fein bedenkender Weiſe den gegenſeitigen Gedankenaustauſch, die innige Seelengemeinſchaft ausdrücken. Das Werk der

Abb. 58. Pietà. (Zu Seite 91.)

Brüder besteht für Eberlein aber ausschließlich in den Märchen. Die Sockelfigur einer Frauengestalt erzählt mehreren lauschenden Kindern Märchen. Rings um den Sockel laufen Kindergruppen. Die einen eilen der Erzählerin zu, wobei ein kleines Mädchen sogar über die zum Sockel führenden Stufen fällt, andere schmücken diesen mit einem Blumengewinde. Diese nackten und halbnackten Kindergruppen sind in ihrem reich bewegten Aufbau und in dem lieblichen Reiz des anmutvollen Linienspiels kostbare Meisterwerke, und für das Denkmal eines Jugendfreundes könnte man sich keine lieblichere Erfindung denken" (Abb. 20). Um so bedauerlicher war es, daß diese Fülle anmutiger Gedanken im Entwurf stecken blieb, und ebenso ergebnislos blieb Eberleins Beteiligung an den Wettbewerben um die Standbilder Krupps für Essen, Heinrich Laubes für Sprottau, des Volksmannes Schulze-Delitzsch für Berlin, des Landgrafen Philipp von Hessen für Kassel, der Kaiserin Augusta für Köln und andere.

Wie ihm diese und andere Konkurrenzen bittere Enttäuschungen und zugleich reichlichen Stoff zum Nachdenken über die unberechenbaren Wechselfälle brachten, die zuletzt den Ausschlag geben, so hatte er doch gelegentlich auch Ursache, diesen Wechselfällen dankbar zu sein. Den ersten großen Sieg errang er nämlich da, wo er ihn am wenigsten erwartet hatte. Noch im Jahre 1888 war von der Stadt Mannheim ein Wettbewerb um ein Denkmal Kaiser Wilhelms I. ausgeschrieben worden, das

Abb. 59. Pygmalion und Galatea.
(Zu Seite 92.)

auf dem Hofe des kurfürstlichen Schlosses errichtet werden sollte. Als im Dezember das Urteil der Preisrichter gesprochen wurde, fiel auf den Entwurf Eberleins der zweite der dritten Preise, strenggenommen also ein vierter Preis. Aber er und die übrigen mit Preisen ausgezeichneten Bildhauer wurden zu einer engeren Konkurrenz eingeladen, die dazu führte, daß die Ausführung im Jahre 1890 waren die Arbeiten soweit vorgeschritten, daß Eberlein einen Teil dieser Modelle auf der großen Kunstausstellung dieses Jahres vorführen konnte. Sie riefen eine große Überraschung hervor, da man dem Bildner anmutiger Jugendschönheit, der bisher am liebsten im Reiche von Venus und Amor mit ihrem Gefolge gelebt, eine so starke dramatische Kraft, ein so hohes geschichtliches Pathos,

Abb. 60. Sonderausstellung Eberleins in Berlin. 1897. (Zu Seite 57, 92 u. 95.)

Eberlein übertragen wurde, aber auf Grund eines neuen Modells, das endlich den vollen Beifall des Komitees fand. Bald nach der ersten Entscheidung in Mannheim trug Eberlein einen neuen Sieg davon, diesmal aber einen ungeschmälerten, indem er in einem Wettbewerb um ein Kaiser Wilhelm-Denkmal für Elberfeld den ersten Preis errang und zugleich mit der Ausführung seines Entwurfs mit gewissen Abänderungen beauftragt wurde.

Jetzt zog ein reges Leben in seine Werkstatt ein. Ohne Rast und Ruh wurde an den kolossalen Modellen für den Bronzeguß gearbeitet, und schon im Frühjahr 1892 einen so lebhaften heroischen Ton nicht zugetraut hatte. Schon in den Entwürfen zu den Kaiserdenkmälern hatte Eberlein seiner Phantasie die Schranken gezogen, die seine Zeitgenossen geachtet wissen wollten. Sie verlangten, daß die Gestalt des Kaisers ihnen, die ihn noch unter sich gesehen hatten, so wie sie wirklich gewesen, ein dauerndes Erinnerungsmal bleiben und daß sie auch in dieser Realität der geschichtlichen Erscheinung den Nachkommen überliefert werden sollte. Davon wollte und konnte man nicht abgehen, und davon sollte man auch, trotz aller Einwendungen von Künstlern, denen

des Schwertes und der Feder in antikisierende Gewänder den Weg zu einem neuen Idealismus sahen, der unsere Bildhauer allein von dem unerträglichen Zwange und der Geschmacklosigkeit der modernen militärischen und bürgerlichen Tracht befreien könnte, und diese Anschauung hat auch bisweilen bei

Abb. 62. Büste des portugiesischen Opernsängers de Souza als Falstaff.
(Zu Seite 93.)

öffentlichen Wettbewerben um Kaiser- und Heldendenkmäler ihren Ausdruck gefunden. Aber auch bei starkem künstlerischen Kraftaufwand haben derartige Versuche keinen Nachhall in der Volksseele gefunden, und selbst in den Kreisen seiner organisierter Kunstfreunde waren die Meinungen geteilt. Man sagte sich mit Recht, daß eine Kunst, die das moderne Kostüm als unkünstlerisch verwirft, auch kräftig genug sein müßte, eine neue ideale Tracht zu erfinden, statt eine Anleihe bei dem Altertum zu machen. Daß diese Art von Rückkehr zur Antike ein verhängnisvoller Irrtum ist, hat erst in jüngster Zeit das mißglückte Experiment eines geistvollen Künstlers bewiesen, der einen großen Tonkünstler in der Gestalt eines thronenden Zeus dargestellt hat, der für einen Augenblick seine majestätische Haltung vergessen und vornübergebeugt in schmerzliches Nachdenken versunken ist.

Wie aber auch bei einer streng historischen Auffassung der Hauptfigur eines Denkmals, die doch in unserer Zeit ebenso gut berechtigt ist wie sie es bei den Griechen und Römern war, das ideale Moment, der freie Zug bildnerischer Phantasie zu voller Geltung gelangen können, hat Eberlein schon in seinen ersten Kaiserdenkmälern gezeigt,

und damit hat er anderen Bildhauern den Weg zu einer neuen bildnerischen Auffassung gewiesen, die nach und nach zur Herrschaft gelangt und sogar von Künstlern angenommen worden ist, die einst selbst Bahnbrecher gewesen waren. In der vollen Wirklichkeit seiner körperlichen Erscheinung, nur ganz unmerklich über gewöhnliches Menschenmaß hinausgesteigert, tritt uns Kaiser Wilhelm I. in den im großen und ganzen übereinstimmenden Reiterbildern für Mannheim (Abb. 22) und Elberfeld vor Augen. So schlicht und ruhig ritt er über die Parade- und über die Schlachtfelder. Wenn man aber schärfer zusieht, wird man gewahr, wie die Hand des Künstlers die schlichte Realität der Erscheinung durch die Anordnung des Mantels, der sich unter dem Winde aufbauscht, gehoben hat. Auf solcher Höhe mußte der Körper des Reiters, wenn er nicht zu dürftig wirken sollte, durch eine in malerischen Falten angeordnete Gewandung ein stärkeres Gewicht erhalten. In noch höherem Grade zeigt sich die Neigung des Künstlers, das Wirkliche der gewöhnlichen Natur, aber noch innerhalb der Grenzen der Naturwahrheit, in die Sphären idealer Bildung zu erheben, in der Gestaltung des Rosses. Auf einem der gut zugerittenen, zuverlässigen, aber nicht gerade feurigen und temperamentvollen Pferde, die Kaiser Wilhelm während seiner Feldzüge geritten hatte, konnte sich Eberleins Phantasie den gewaltigen Kriegsherrn nicht gut vorstellen, und darum schuf er nach vielen Beispielen der Natur ein ideales Schlachtroß, das alle Vorzüge seiner Gattung in sich vereinigt. In vollstem Strome ergoß sich aber seine Begeisterung für eine malerische Formenschönheit, die engherzige, plastische Gesetze nicht gelten läßt, auf den Schmuck der architektonisch reich gegliederten Unterbauten, die die Reiterstandbilder tragen. Die nüchternen historischen Reliefs und die steifen, in gemessener Hoheit thronenden allegorischen Figuren, mit denen die Schüler Rauchs ein halbes Jahrhundert lang die Sockel der Denkmäler umgeben hatten, waren für Eberlein immer ein Gegenstand des Widerwillens gewesen. Die zum Gesetz erhobene Übung der Rauchschen Schule, daß sich der bildnerische Schmuck dem architektonischen Gefüge des Sockels unterordnen und anschmiegen müsse, wollte ihm nicht in den Sinn. Er verlangte für die Plastik einen größeren und freieren Spielraum; die plastischen Gebilde sollten in ihrer Schmiegsamkeit, in ihrem malerischen Flusse einen Gegensatz zu der Strenge der architektonischen Linien bilden, diese Strenge gleichsam mildern und auch der Architektur etwas von jener Bewegung mitteilen, ohne die sich Eberlein ein Werk der Plastik nicht denken kann.

Abb. 63. Konkurrenz-Entwurf zu den Wandgemälden für das Rathaus in Berlin. (Zu Seite 94.)

In Italien hatte er gesehen, wie die

Abb. 64. Konkurrenz-Entwurf zu den Wandgemälden für das Rathaus in Berlin. (Zu Seite 94.)

dortigen Bildhauer kraft ihres technischen Vermögens, das alle Schwierigkeiten des Materials spielend überwinden gelernt hatte, die geheiligten Schranken der Überlieferung durchbrachen und die Grenzlinien auslöschten, die zwischen der Plastik und der Malerei gezogen worden waren. Unbekümmert um alte Doktrinen brachen sich neue Gedanken Bahn, die auch nach neuen Gestaltungsformen verlangten.

Dieser freie Geist eines neuen bildnerischen Zeitalters offenbarte sich nun auch in den Gruppen und Reliefs, mit denen Eberlein den mächtigen Unterbau seiner Kaiserdenkmäler für Mannheim und Elberfeld geschmückt hat. Durch keine Engherzigkeit und Kurzsichtigkeit seiner Auftraggeber gehemmt, durfte er mit vollen Händen aus der Fülle seiner Phantasie schöpfen. An der Vorderseite des Mannheimer Denkmals (Abb. 22) sieht man den von einem mächtig ausschreitenden Löwen begleiteten Genius des Sieges, der in der erhobenen Rechten den gewonnenen Siegeslorbeer schwingt, während die Linke das mit neuen Ruhmeskränzen geschmückte Feldzeichen umspannt. Den Preis des Sieges zeigt uns das Relief auf der rechten Seite des Sockels, die Kaiserproklamation in Versailles als die erste geschichtliche Kundgebung des neuen deutschen Reiches, die für Baden noch etwas Besonderes bedeutet, weil der Landesfürst der erste gewesen, der an bedeutsamer Stätte dem neuen deutschen Kaiser den Willkommengruß dargebracht hat. Die dem Relief vorgelagerte Gruppe, die kühn die architektonische Gliederung durchbricht und in das Relief hineinragt, zeigt einen im Schoße der Badenia ruhenden, auf den Tod verwundeten Soldaten, dessen brechendes Auge noch die neue Herrlichkeit schaut (Abb. 21). Das Relief an der anderen Seite hält die Erinnerung an eine der segensreichsten Taten des Friedenskaisers

fest, indem es die Verkündigung des Altersversorgungsgesetzes schildert, das auch den Invaliden der Arbeit, den „Enterbten des Glücks", den Ausblick auf einen sorgenlosen Lebensabend eröffnet. In diesem Relief zeigt sich die Grundverschiedenheit der Anschauung Eberleins von den Gewöhnungen mühseligen Schaffens und richten ihre hoffnungsvollen Blicke auf den Verkündiger einer frohen Botschaft, von der auch der an der Krücke einherwankende Greis ebenso sein Heil erwarten darf wie der siechе Jüngling und der schlummernde Waisenknabe, die der Engel der Barmherzigkeit in der herrlichen Gruppe

Abb. 65. Die Vertreibung aus dem Paradies. Pastellgemälde. (Zu Seite 95.)

der Rauchschen Schüler besonders deutlich. Wo jene sich mit trockenen Allegorien beholfen hätten, deren kalte, nur mühsam zu entziffernde Rätselsprache niemandem zu Herzen gesprochen hätte, griff Eberlein ins volle Menschenleben hinein. Dem mit gütiger Gebärde seine Hand ausstreckenden Kaiser nahen die Feldarbeiter und die Industriearbeiter der Städte, Männer und Frauen mit Lasten oder mit den Werkzeugen ihres im Vordergrunde sorgend umfaßt hält. So schließen sich Wirkliches und Sinnbildliches zu einem Bilde bewegten Lebens zusammen, in dem sonst einander widerstrebende Elemente durch den hinreißenden Schwung der Darstellung zu einer vollkommen harmonischen Einheit verschmolzen sind (Abb. 23).

Das Kaiserdenkmal für Elberfeld ist an den Langseiten des Sockels mit zwei Reliefs geschichtlichen Inhalts geschmückt: auf der

einen Seite der Auszug der Krieger (Abb. 24), auf der anderen die Heimkehr der Sieger, schlicht-realistische Darstellungen, die nur lokale Erinnerungen festhalten sollten. Was der Kaiser seinem Volke bedeutet und errungen hat, war in den Sockelgruppen mit

des Kaiserdenkmals zwei Monumentalbrunnen errichtet werden konnten, mit deren Ausführung Eberlein gleichfalls betraut wurde. Im Anschluß an die Architektur des 1720—1731 erbauten, kurfürstlichen Schlosses wählte der Künstler für den Auf-

Abb. 66. Vision: Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. (Gemälde. (Zu Seite 95.)

gleicher Begeisterung zum Ausdruck gebracht worden wie in dem Mannheimer Denkmal. Beide Denkmäler zogen übrigens für den Künstler neue Aufträge nach sich. Der gewaltige Platz, auf dem das Kaiserdenkmal in Mannheim errichtet worden war, verlangte neben diesem noch nach einem weiteren plastischen Schmuck, und der opferfreudige Kunstsinn eines Bürgers der Stadt machte es möglich, daß 1898 zu beiden Seiten

bau der Brunnengruppen und für die Ausführung im einzelnen kräftige Barockformen, in denen sich die Lebensfülle seiner Darstellungskunst am freiesten bewegen konnte. Riesenmuscheln bilden die Brunnenschalen, die von muskulösen Männerarmen emporgehoben werden. Zu der rauhen männlichen Kraft gesellen sich in anmutigem Gegenspiel Nymphen und Nixen, die die Schönheit blühender Körper zur Schau tragen. Die eine Gruppe ver-

sinnlicht im allgemeinen die Fruchtbarkeit des Landes, dessen Spenden die gewaltige Muschel gefüllt haben (Abb. 25), die andere deutet die alte Sage von dem in den Rhein versenkten Nibelungenhort im Sinne fröhlicher Erfüllung um. Neben den Schätzen, die solche Brunnen, die seinem Schaffen eine schöne Aufgabe stellten, mit einem oder mehreren Entwürfen vertreten war, die auch oft mit Preisen bedacht wurden. Gerade in der Ausschmückung von Brunnen mit Einzelgestalten und Gruppen erging sich seine

Abb. 67. Der Engel trocknet den Schweiß vom Antlitz Christi. Gemälde. (Zu Seite 95.)

der Seecentaur in seiner Muschel trägt, glänzt auch die alte Kaiserkrone. Eine der Rheintöchter hebt sie frohlockend empor, zum Zeichen, daß der Zauber des Nibelungenhorts durch die Erscheinung des ersten Kaisers des neuen Reiches, der zwischen den beiden Brunnengruppen einherreitet, gelöst ist (Abb. 26).

Es sind die einzigen Monumentalbrunnen, die Eberlein bis jetzt ausgeführt hat, obwohl er bei allen öffentlichen Wettbewerben um Phantasie am liebsten, und in breitem Strome ergossen sich seine Gedanken, die schnell Gestalt gewannen. Für die Versinnlichung der bald Segen spendenden, bald Unheil stiftenden Kräfte des Wassers konnte er nicht Ausdrucksformen, nicht poetische Sinnbilder genug finden, und gerade dieser Reichtum, diese überschäumende Gestaltenfülle, die ihm zur Veranschaulichung jenes Elementes, das schon die griechischen Bildner zu den erhabensten

Schöpfungen angeregt hatte, gerade recht erschienen, wurden der Ausführung seiner Entwürfe hinderlich. Die nüchterne Wirklichkeit rechnete mit den gegebenen Zahlen, mit den fast immer kärglich bemessenen Summen, die zur Ausführung von öffentlichen Brunnen

Abb. 68. Die Armen und Elenden vor der Himmelstür. Gemälde.
(Zu Seite 95.)

auf Staatskosten zur Verfügung stehen, und mit diesen Summen waren die Entwürfe Eberleins niemals in Einklang zu bringen. Daß so schöne und in so meisterliche Form gebrachte Gedanken nicht Gestalt gewinnen konnten, war am meisten bei den Entwürfen für öffentliche Brunnen in Bremen, Altona, Bromberg (1898) und Oppeln (1900) zu bedauern, namentlich bei dem letzteren, der vom Preisgericht mit einem der zehn gleichen Preise ausgezeichnet wurde, obwohl sich Eberlein selbst ausdrücklich vom Wettbewerb ausgeschlossen hatte, weil er in seinem Schaffensdrang den vorgeschriebenen Maßstab überschritten hatte und damit weit über die Skizze hinausgegangen war. In den auf Felsgebilden kühn aufgebauten, mit stärkstem dramatischen Leben erfüllten Gruppen hatte Eberlein das Ringen des Menschen mit den wilden Naturkräften, mit Ungeheuern, die aus den Tiefen des Meeres emporsteigen, geschildert, wobei der Mensch bald unterliegt, bald triumphiert, bis zuletzt aus diesem Ringen, von den kräftigen Armen eines Roß-

menschen auf den Gipfel eines Felsens gerettet, die Schönheit als Siegerin hervorgeht, die auch das wildeste Toben der Elemente bändigt und in sanfte Harmonien auflöst.

Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Elberfeld wurde am 18. Oktober 1893 enthüllt.

Abb. 70. Die Natur. Wandgemälde. (Zu Seite 95.)

Dieser Tag war gewählt worden, weil es der Enthüllung noch eines zweiten Denkmals galt. Auch dem zweiten Kaiser des neuen Reiches wollte die Stadt Elberfeld den Zoll ihres Dankes durch Errichtung eines Denkmals abtragen, aber in einfacheren Formen, die dem schlichten Sinn des Gefeierten angemessen waren. Auch dieses Denkmals Ausführung wurde Eberlein im Oktober 1891 übertragen, nachdem der Künstler es sich freilich hatte gefallen lassen müssen, daß sein erster architektonisch und plastisch reich ausgestalteter Entwurf (Abb. 27) zu Gunsten einer erheblich einfacheren Anlage um einige seiner schönsten Teile gebracht wurde (Abb. 28). Es entsprach im übrigen aber ganz der Stimmung der Volksseele, daß der Bildnisstatue, die den ritterlichen Fürsten so darstellt, wie er in der Erinnerung seiner Zeitgenossen lebt, ohne Pomp und Pathos, nur wenige Nebenfiguren beigegeben wurden, neben dem Jüngling, der dem Sieger den Lorbeer reicht,

eine Frauengestalt, die die allgemeine Trauer um den volkstümlichen Helden, der gleich tapfer im Leben wie im Sterben war, verkörpert.

Die Ausführung dieses Denkmals war so recht eine Aufgabe nach dem Herzen Eberleins, der mit schwärmerischer Verehrung an dem edlen Dulder hing, dessen tragischer Tod die reckenhafte Siegfriedsgestalt noch mit dem Glorienschein des Märtyrertods umwob. Als das Denkmal Kaiser Friedrichs vollendet vor ihm stand, gab der Künstler den Empfindungen seines Herzens in einem Sonett Ausdruck, das wir als weitere Probe seines dichterischen Schaffens folgen lassen:

Erhabner Held und Dulder ohne gleichen,
Der Schönheit und der vollen Kraft Gebild,
Vom Sehnen nach des Volkes Glück erfüllt,
Zu früh sah Deutschlands Hoffnung Dich erbleichen.

Des Ruhmes Kranz von Lorbeer und von Eichen,
In dunkle Schleier ist er eingehüllt,

Abb. 71. Gott Vater haucht Adam den Odem ein. (Zu Seite 100.)

Und Deutschlands Klagen werden nie gestillt,
Dein Name lebt bei Armen und bei Reichen.

Die Schmerzen weben um Dich einen Schein
Des Lichts von Deines Landes Treue,
Sie soll für alle Zeit Dein Bildnis weihn.

Unsterblich wird Dein Menschenschicksal sein,
Dein Antlitz gibt dem Erze höchste Weihe,
Und ew'ger Glanz umstrahlt den stillen Stein.

Dorn aus dem zarten Fuße zieht (Abb. 30), zwei Gebilde edelster Schönheit, von denen das letztere an Anmut und Harmonie der Gruppenbildung, in dem weichen Fluß der Umrisse, der einander durchschneidenden und sich dann wieder vereinigenden Linien sogar alle früheren, ähnlichen Schöpfungen des Künstlers noch übertraf. Unter den Genrebildwerken, in denen er der griechischen Antike nachstrebte, stellen wir dieses am höchsten. In ihm hat Eberlein alles, was ihn das Studium jugendlicher Körper bis dahin gelehrt hatte, zu einem Idealbilde von vollkommener Reinheit der Formen zusammengefaßt. Im Jahre 1891 folgte eine nackte Mädchengestalt, die, nach dem Erwachen ihre herrlichen Glieder dehnend, von dem Künstler als Sinnbild des erwachenden Frühlings gedeutet wurde (Abb. 33), und die Studie nach einem einen Zweig zum Bogen biegenden Knaben (Abb. 34), und im Jahre 1893 ein Genius des Friedens und eine Vestalin, zugleich mit den Mo-

Abb. 74. Abel. (Zu Seite 105.)

dellen für zwei kolossale Gruppen, die, das Ergebnis eines Wettbewerbes, zum Schmuck der mittleren Treppenabsätze in der König Karls-Halle des Landesgewerbemuseums in Stuttgart bestimmt waren (Abb. 35 und 36). Nach den gestellten Aufgaben versinnlicht die eine den Frieden, der die Kraft des Landes sichert, während die andere die Landwirtschaft und den daraus entsprießenden Reichtum des Landes schildert. Auch in diesen Gruppen bewährte Eberlein wieder seine unschätzbare Kraft, abstrakte, allegorische Begriffe in blühendes Leben umzuwandeln. Zu gleicher Zeit entstand noch eine dritte ähnliche Gruppe dekorativen Charakters, die dramatische Muse mit dem Thyrhosstab in der Rechten auf ihrem von Panthern gezogenen Triumphwagen, die jetzt den Firstschmuck des Hoftheaters in Wiesbaden bildet (Abb. 37).

Abb. 75. Kain. (Zu Seite 105.)

Nachdem einmal mit den drei Kaiser-

denkmälern der Bann gebrochen war, der bis dahin auf den monumentalen Versuchen Eberleins gelastet hatte, eilte er von Erfolg zu Erfolg. Ein Auftrag nach dem anderen kam in seine Werkstatt, so daß diese von Hilfs- und Gußmodellen für öffentliche Denkmäler eigentlich niemals mehr leer wurde. Wenige Monate nach dem Vertragsabschluß mit Elberfeld, im März 1892, ging Eberlein aus einem Wettbewerb für ein Kaiserdenkmal in Ruhrort als Sieger hervor, dank

Abb. 76. Adam mit der Leiche Abels. (Zu Seite 105.)

der Originalität seines Entwurfs, der gerade dadurch, daß er von dem herkömmlichen Typus abwich, ausnahmsweise einmal den Beifall der Preisrichter und auch der Bevölkerung fand. Der Entwurf zeigte einen Obelisken, auf dem die Kaiserkrone liegt, über die ein Adler seine Schwingen breitet. In halber Höhe des Obelisken schwebt eine Siegesgöttin und hält die Friedenspalme über dem Haupte des Kaisers, der die Verlesung der Kaiserproklamation durch den etwas tiefer stehenden Reichskanzler anhört. Zu beiden Seiten des Unterbaues sitzen zwei allegorische Gestalten, die Geschichte und der bewaffnete Frieden, und an der Vorderseite legt ein Löwe schützend seine mächtigen Pranken über die Palme des Friedens. Nach diesem Entwurf ist das Denkmal ohne wesentliche Abänderungen zur Ausführung gelangt. Unsere Abbildung 38 gibt das Hauptstück wieder, die prächtige, lebensvolle Gruppe des Kaisers mit seinem großen Kanzler, dem Eberlein damit den ersten öffentlichen Tribut seiner Verehrung darbrachte.

Was Bismarck für Deutschland bedeutete, empfand Eberlein, der in seiner Jugend die kleinlichen, engen Verhältnisse des Königreiches Hannover kennen gelernt und darunter gelitten hatte, vielleicht noch stärker als die preußischen Künstler, denen die rasche Aufeinanderfolge welterschütternder Ereignisse schließlich das Unglaubliche zum Selbstverständlichen gemacht hatte. Eberlein sah in der Entwickelung Bismarcks vom „bestgehaßten" Manne in Deutschland zu dem am meisten bewunderten und vergötterten etwas Wunderbares, Unfaßbares, das seinem Empfinden nach nur durch dichterische Auffassung begreiflich gemacht werden konnte. Das Monu-

mentale, das diese stolze Gestalt schon von der Natur mitbekommen hatte, konnte am Ende jeder auch nur mäßig begabte Bildhauer treffen und leibhaftig machen. Aber diesem Manne in die Geheimnisse seines Seelenlebens zu dringen, sie aus seinem Antlitz hervorleuchten zu lassen — das war eine Aufgabe, an die sich nicht jeder heranwagte. Eberlein versuchte es, weil ihn das Psy-

auf einer Wanderung durch den schweigenden Wald Rast gemacht, um seine Gedanken zu sammeln und auf ein einziges Ziel zu richten, sitzt er, den rechten Arm auf einen Baumstumpf gestützt. Eine jede Linie seines Angesichts zeugt davon, daß dieses ganze Leben nur ein ununterbrochener Kampf gewesen ist, daß es in diesem Kampfe auch an schweren Wunden nicht gefehlt hat und daß diese

Abb. 77. Eva an der Leiche Abels. (Zu Seite 105.)

chologische stets mehr gefesselt hat als die äußere Erscheinung einer geschichtlichen Person. Nach einer Reihe von Vorstudien in Gestalt von Bildnisbüsten faßte er alles, was sein künstlerischer Scharfblick bis dahin aus dem Wesen Bismarcks geschöpft hatte, in einer 1896 vollendeten Figur zusammen (Abb. 39). Nicht als den siegesgewissen oder triumphierenden Helden stellte er ihn dar, sondern bei hochgespannter geistiger Arbeit, im Augenblicke eines schweren Entschlusses, mit dem seine Seele ringt, an der Schwelle einer schicksalsreichen Entscheidung. Als hätte er

Wunden unvertilgbare Spuren hinterlassen haben. Sie haben aber nicht die Energie dieses einzigen Mannes gelähmt. Seiner Kraft voll bewußt, setzt er den rechten Fuß vorwärts, jeden Augenblick bereit, in jugendfrischer Beweglichkeit aufzuspringen, seine Straße weiter zu schreiten und jedem Widersacher furchtlos entgegenzutreten. So ist Bismarck auch noch in seinem Alter gewesen, und darum wird dieses Werk Eberleins gerade für die letzte Zeit von Bismarcks Wirken charakteristisch bleiben. Nur wer so tief in die Gedankenarbeit, in die geistige Werkstatt

dieſes Gewaltigen eingedrungen war, wie es dem Künſtler hier gelungen iſt, der durfte ſich an das kühne Wageſtück machen, den Geiſt ſeiner ſterblichen Hülle zu entkleiden. Unter dem erſchütternden Eindruck der Todesnachricht aus Friedrichsruh entſtand in Eberlein der Gedanke, den Geiſt Bismarcks dem Grabe entſteigen zu laſſen, wie eine Viſion, wie ein Schatten, an dem nur das mächtige, faſt fleiſchloſe Haupt mit den tiefliegenden, viſation zu ſehen, wird der empfangene Eindruck unvergeßlich bleiben. Hier waren bereits die äußerſten Grenzen geſtreift, die der plaſtiſchen Kunſt gezogen ſind (Abb. 40).

Wie Eberlein Bismarck in öffentlichen Denkmälern als geſchichtliche Perſönlichkeit dargeſtellt ſehen wollte, hat er außer bei dem Ruhrorter Kaiſerdenkmal auch bei dem am 1. April 1895 enthüllten Denkmal des eiſernen Kanzlers für Krefeld, einer einfachen

Abb. 78. Adam und Eva am Ende ihres Lebens. (Zu Seite 106.)

wie aus einer fernen Welt zu uns blickenden Augen an den Giganten erinnert, der es einſt getragen. Ohne Hilfsmodell, ohne Skizze machte er ſich mit michelangelesker Kühnheit an die Arbeit und ſchlug aus einem Marmorblock eine geſpenſtiſche Erſcheinung heraus, die nur wenige Tage auf der Berliner Kunſtausſtellung von 1900 zu ſehen war, dann aber entfernt wurde, weil der unerſchrockene Naturalismus, mit dem der Künſtler die Grauen des Todes und der Verweſung geſchildert, perſönliche Empfindlichkeiten erweckt hatte. Den Wenigen aber, denen es vergönnt war, dieſe kühne Impro-

Bildnisſtatue (Abb. 41), und bei ſeinen durch äußeren Aufwand bildneriſcher Erfindung wie durch Gedankenfülle und -tiefe gleich ausgezeichneten Entwürfen für das in Berlin zu errichtende Bismarck-Denkmal gezeigt, die zwar einen der erſten Preiſe errangen, aber weder in Berlin noch anderswo ausgeführt worden ſind (Abb. 42).

Was ihm die Preisrichter auch hier wiederum verſagt hatten, ſich mit einem Denkmale an der Stelle ſeines Wirkens vertreten zu ſehen, gewährte ihm ſpäter die Gunſt Kaiſer Wilhelms II., dem die große Begabung Eberleins für ſeine bildneriſchen

Zwecke nicht entgangen war. Als der Kaiser eine monumentale Umgestaltung des Weißen Saales im königlichen Schlosse vornehmen und dabei an den beiden Längswänden Nischen anbringen ließ, die zur Aufnahme der Standbilder der preußischen Könige bestimmt waren, übertrug er die Ausführung

Abb. 79. Das Verbrechen: Die Schuld. (Zu Seite 106.)

der Statue Friedrich Wilhelms III. Eberlein, der den König in jugendlicher Erscheinung, zur Zeit seiner Thronbesteigung, darstellte (Abb. 43). Diese Auffassung fand den vollen Beifall des Kaisers, der den Künstler seitdem nicht mehr aus den Augen verlor und ihn bald mit zwei monumentalen Aufträgen bedachte, die seiner künstlerischen Richtung ganz besonders angemessen waren. Bei den Besuchen des Kaisers in des Künstlers Werkstatt, die der Ausführung des Standbildes für den Weißen Saal galten, hatte Eberlein vollauf Gelegenheit, sich in das Studium der Züge des Herrschers zu versenken, und als dessen Frucht erschien auf der Kunstausstellung von 1895 eine Reiterstatuette des Kaisers, die namentlich seine höchst charakteristische Haltung zu Pferde bei Paraden und Truppenbesichtigungen treffend veranschaulicht (Abb. 44).

Jene monumentalen Aufträge des Kaisers entsprangen seinem hochherzigen Plane, die Siegesallee in Berlin mit einer Doppelreihe von zweiunddreißig Standbildern brandenburgisch-preußischer Herrscher zu schmücken, in denen sich die Wandlungen der Geschicke verkörpern sollten, die den Markgrafen von

Brandenburg die Kaiserkrone gebracht haben. Am 27. Januar 1895 verkündete der Kaiser dem Magistrat von Berlin sein Geschenk an die Stadt, und nach sechsjähriger Arbeit war das großartige, in der neueren Kunstgeschichte einzig dastehende Werk dank der großen Zahl bildnerischer Kräfte, über die der Kaiser

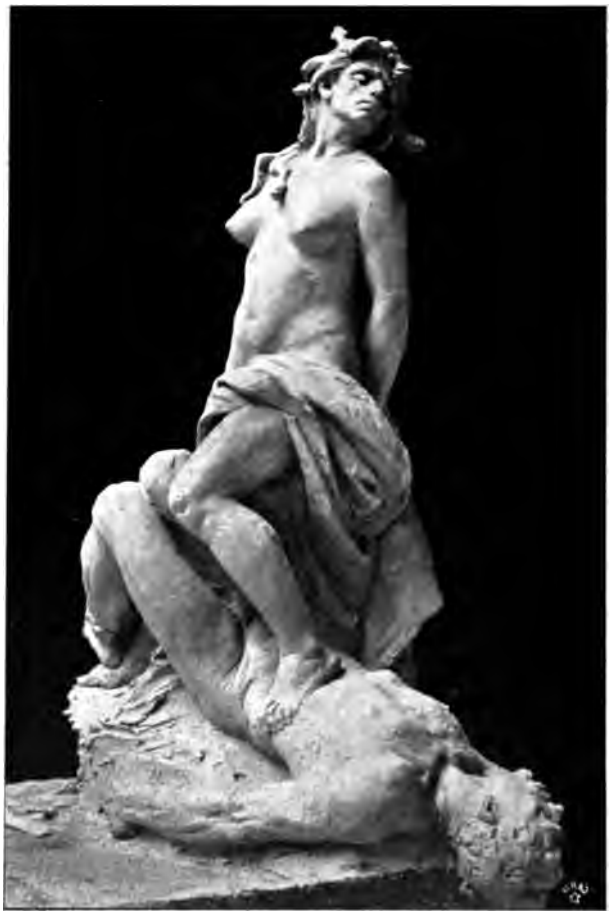

Abb. 80. Das Verbrechen: Die Strafe. (Zu Seite 106.)

in seiner Hauptstadt zu verfügen hatte, vollendet. Eberlein erfuhr neben Reinhold und Karl Begas und Adolf Brütt die Auszeichnung, daß ihm das Vertrauen des Kaisers zwei Gruppen übertrug, die des ersten preußischen Königs Friedrich I. und die Friedrich Wilhelms III., zu der er in dem Standbild für den Weißen Saal eine so ausgezeichnete Vorarbeit geliefert hatte. In der Gruppe des Erstgenannten, der das Erbe seines

großen Vaters durch den Glanz der Königskrone zu mehren gesucht hatte, konnte Eberlein seinem besonders scharf ausgeprägten Sinn für glanzvolle Repräsentation vollauf Genüge tun. Was aus der äußeren Erscheinung dieses von der Natur nicht sehr begünstigten Fürsten, dem die Entfaltung höchsten Pomps das oberste Ziel seines Strebens war, gemacht werden konnte, hat Eberlein erreicht (Abb. 45 u. 46). Im Krönungsmantel, der der schmächtigen Gestalt Fülle und Würde verleiht, das Zepter in der Rechten, das Antlitz von einem Lächeln stolzer Befriedigung erhellt, ist der Fürst in jenem Momente dargestellt, wo er seinen heißesten Wunsch erfüllt sah, wo er sich anschickte, den Kurhut mit der Königskrone zu vertauschen.

Mehr war von diesem Fürsten nicht zu geben, dem selbst die offizielle Geschichtsschreibung nur das Verdienst nachrühmen konnte, daß er „seinem Nachfolger höhere Pflichten" zu erfüllen hinterlassen hatte. Eine bei weitem stärkere und innigere Kraft der Charakteristik konnte Eberlein dagegen bei den dem Könige gesellten Halbfiguren entfalten: dem Minister steigt bereits die dunkle Vorahnung eines tragischen Verhängnisses auf, das ihm das Vertrauen seines Herrn mitten in aufopferungsvoller Tätigkeit entzog.

Daß für die Erscheinung des Königs Friedrich Wilhelms III. (Abb. 49) auch in der ihm gewidmeten Gruppe an der Siegesallee die Auffassung maßgebend wurde, die

Abb. 81. Goethe mit Schillers Schädel. Im Goethe-Haus zu Weimar. (Zu Seite 106.)

Eberhard von Danckelmann und dem großen Bildner und Baukünstler Andreas Schlüter (Abb. 47 u. 48). In letzterem hat er nicht die Tragik seines Schicksals widergespiegelt, sondern nur den Künstler in seiner vollen Schaffensfreude dargestellt, den Meister der Masken sterbender Krieger im Berliner Zeughause, der, in der Arbeit innehaltend, sinnend sein Werk betrachtet. Aber aus den gefurchten Zügen des ehrenfesten Staatsmannes, dem das Wohl des Landes das oberste Gesetz war, Eberlein bereits an der Statue im Weißen Saale erprobt, hatte zum Teil auch darin seinen Grund, daß der König bereits früher im Tiergarten, unfern der Siegesallee, ein Denkmal erhalten hatte, das den durch Schicksalsschläge geprüften Mann darstellt, wie er etwa während der Befreiungskriege oder in den Jahren danach aussah. An diese ruhmvollste Periode seiner Regierung erinnert die dem Könige beigegebene Halbfigur des alten Blücher, des volkstümlichsten

Helden jener Kriege (Abb. 50), dem auf der anderen Seite der Banklehne der Freiherr Karl vom Stein, „der politische Reformator des preußischen Staates", gegenübergestellt ist (Abb. 51). Unsere Abbildung 52 gewährt einen Einblick in die Werkstatt Eberleins am Lützow-Ufer in Berlin, zur Zeit, als die Gipsmodelle für die Marmorausführung vollendet dastanden, umgeben von einer Fülle nebenher entstandener, größerer und kleinerer Werke, die wir noch näher kennen lernen werden.

Noch bevor die Gruppen für die Siegesallee begonnen wurden, gingen aus dieser Werkstatt das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Hannöverisch-Münden, die Stadt, in der Eberlein seine Jugend verlebt hatte, ein einfaches Reiterdenkmal, bei dem der Künstler in der idealen Gestaltung und Auffassung der Kaiserfigur freie Hand gehabt hatte (Abb. 53), das reicher gestaltete Denkmal Kaiser Wilhelms für Altona mit der Vordergruppe des Sieges, der zwei liebliche Frauengestalten, die Elbherzogtümer Holstein und Schleswig, beschirmt (Abb. 54), und zwei Nebenfiguren, sehnigen, kraftgeschwellten Männern, welche die Industrie und die Schiffahrt repräsentieren (Abb. 55 u. 56), und das Reiterstandbild des Herzogs Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha für Koburg hervor, das

Abb. 82. Madonna. (Zu Seite 108.)

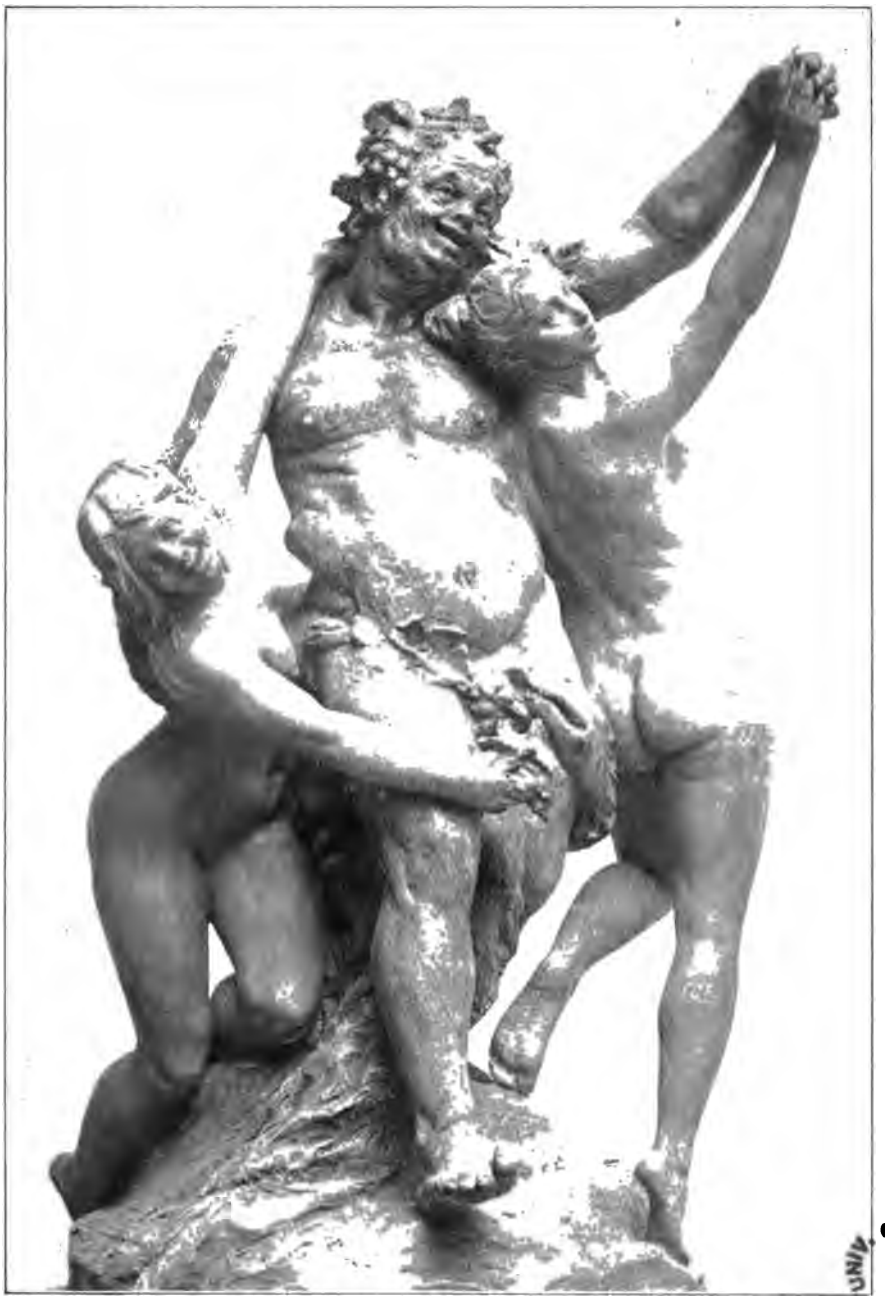

Abb. 83. Bacchantengruppe. (Zu Seite 110.)

im dortigen Hofgarten aufgestellt und am 10. Mai 1899 enthüllt wurde (Abb. 57).

Neben diesen großen Arbeiten wurden auch die akademischen Kunstausstellungen nicht

Abb. 84. Faun, eine Nymphe tränkend. Brunnengruppe. (Zu Seite 110.)

vernachlässigt. Auf der von 1894 erschien, außer einigen Büsten, Eberleins erstes größeres Werk auf dem Gebiete der religiösen Plastik, die bald einen großen Raum in seinem Schaffen einnehmen sollte, eine Pietà, eine Beweinung des am Fuße des Kreuzes ausgestreckten Leichnams Christi durch eine Frauengestalt, die ihr Haupt auf die Brust des Toten legt, als ob sie horchen wollte, ob denn wirklich alles Leben daraus entflohen ist. Das jugendliche Alter dieser Frau deutet wohl auf Maria Magdalena, die eine der drei Frauen, die nach der biblischen Überlieferung bis zum letzten Seufzer des Gekreuzigten bei diesem ausharrten und ihm dann die letzten Liebesdienste erwiesen (Abb. 58). Die Kunstausstellung von 1896 brachte neben der sitzenden

Figur Bismarcks (s. oben Abb. 39) und der reizenden Marmorgruppe der den Amor fesselnden Venus die herrliche, mit hohem, poetischem Schwunge erdachte und ausgeführte Gruppe des Pygmalion, der in seligem Staunen sein Werk, die aus dem Stein zum Leben erweckte Galatea, von ihrem Triumphwagen hebt, um sie in seine Arme zu schließen (Abb. 59), und im Jahre 1897 wurde dem Künstler von seinen Genossen die Auszeichnung zu teil, daß ihm ein eigener Saal für eine Sammelausstellung seiner Werke geboten wurde, die er nach seinem Gefallen gestalten konnte. Unsere Abbildung 60 gewährt einen Einblick in diesen Saal, dessen Mittelpunkt die Seite 22 abgebildete Figur des seinen Bogen spannenden Amor bildete. Außer zwanzig plastischen Arbeiten, von denen wir noch zwei, ein Grabdenkmal, eine in den ewigen Schlaf versenkte Frauengestalt auf einem in reichen Renaissanceformen ausgebildeten Sarkophage

Abb. 85. Badende Nymphe. (Zu Seite 110.)

(Abb. 61) und die von köstlichem Humor erfüllte Büste des portugiesischen Opernsängers de Souza in der Rolle des Falstaff, die das große Publikum mit einer neuen Seite seines künstlerischen Schaffens bekannt machten. Die Malerei war schon

Abb. 86. Joseph von Arimathia mit dem Leichnam Christi.
(Zu Seite 110.)

auch für Eberleins große Meisterschaft in der Porträtbildnerei zeugt, in besonderen Abbildungen (Abb. 62) wiedergeben, enthielt diese Sammelausstellung fünf zum Teil sehr umfangreiche Öl- und Pastellgemälde, seit vielen Jahren dem Künstler vertraut, und er hatte sich sogar eine solche Sicherheit des malerischen Vortrages angeeignet, daß er im Jahre 1885 wagen durfte, an einem öffentlichen Wettbewerbe teilzunehmen,

den der Magiſtrat der Stadt Berlin zur Ausmalung der Wände der Treppenhalle im Rathauſe ausgeſchrieben hatte. Obwohl Eberlein dabei mit erprobten Meiſtern der monumentalen Malerei in die Schranken trat, wurde ihm das für einen Bildhauer unerhörte Glück zu teil, daß ſeinem Entwurfe durch die im Januar 1886 erfolgte Entſcheidung des Preisgerichtes, dem ein Mann von ſo unbeſtechlichem Urteil wie Menzel angehört hatte, der dritte Preis von 5000 Mark zugeſprochen wurde. Es war ihm in der Tat gelungen, in dem mittleren Bilde (Abb. 63), das die Huldigung der Stadt Berlin vor dem erſten Kaiſer des neuen Reiches darſtellte und damit eine Ehrung der Männer verband, die ſich in der großen Zeit um Vaterland und Stadt verdient gemacht hatten, eine Größe und Monumentalität der Auffaſſung zu erreichen, die ſeine Schöpfung jener Auszeichnung durchaus würdig erſcheinen ließ. Bei einem zweiten Bildentwurf, der das Aufblühen von Kunſt und Wiſſenſchaft, von Handel, Gewerbefleiß und Schiffahrt in einer Fülle lebhaft bewegter Gruppen ſchildert (Abb. 64), ſchöpfte er aus dem erſtaunlichen Reichtum ſeiner Erfindungskraft, die er hier noch viel freier walten laſſen konnte, als in ſeinen plaſtiſchen Schöpfungen, denen das bildneriſche Material eine unüberſchreitbare Grenze zieht, während ſich die Phantaſie des Malers auf der Leinwand in unermeßliche Fernen ergehen kann.

Abb. 87. Engel heben den Stein vom Grabe Chriſti. (Zu Seite 111.)

Dieſe Erkenntnis ließ ihn auch in ſpäteren Jahren nach Pinſel und Zeichenſtift greifen, wenn ſich die Fülle dichteriſcher Gedanken, die

seine Seele bewegten, dem bildnerischen Stoff nicht fügen wollte. An die Öffentlichkeit dachte er dabei zunächst wohl nicht. Es war ihm nur ein Bedürfnis, zum Ausdruck zu bringen, was in ihm nach Gestaltung rang, und lange hatten die auf diese Weise entstandenen Bilder nur zum Schmuck seiner Wohnung gedient, bis ihn der Anblick der kahlen Wände des Saales seiner Sonderausstellung von 1897 auf den Gedanken brachte, seinen plastischen Werken durch seine Malereien eine warme, farbige Folie zu geben.

Das mittlere unter den drei großen Bildern, die auf der Ansicht des Saales (Abb. 60) sichtbar sind, stellt die Vertreibung des ersten Elternpaares aus dem Paradiese dar. Während sich die drei lichtumflossenen Engel, die das Strafgericht des Schöpfers vollzogen haben, zürnend und trauernd zugleich abwenden, hat sich der Verstoßenen dumpfe Verzweiflung bemächtigt. Instinktiv klammert sich die unter der Wucht des Gerichts zusammengesunkene Eva an ihren Lebens- und Leidensgefährten, über den die Erkenntnis des begangenen Frevels blitzschnell hereingebrochen ist (Abb. 65). Das Bild zur Rechten ist eine Allegorie des Glaubens, die im Hinblick auf das tröstende Wort Christi: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid“ eine Gruppe von Armen und Elenden zeigt, die sich dem ihnen als eine Vision erscheinenden gekreuzigten Heiland nahen (Abb. 66), und auf dem dritten Bilde (Abb. 67) sieht man den Engel des Herrn, der dem unter der Last des Kreuzes zusammengebrochenen Erlöser den Schweiß vom Angesicht trocknet. Mit diesen drei Bildern steht noch ein viertes, das die Armen und Elenden in banger Erwartung und im heißen Flehen vor der Himmelstür darstellt, aus der das blendende Licht der himmlischen Glorie zu ihnen dringt, in engem geistigen Zusammenhang (Abb. 68). Eine zweite, dreiteilige Bilderreihe soll eine Huldigung an die Schönheit sein. Auf dem breiten Mittelbilde (Abb. 69) ist in tiefsinniger Symbolik das bald fruchtlose, bald hoffnungsreiche Ringen von Dichtern und Künstlern um die Schönheit dargestellt, die, eben dem Schaume des Meeres entstiegen, als ewig unerreichbares Ideal von Götterarmen schon wieder zu den Wolken gehoben wird. Die Fackel in ihrer Linken weist aber den Suchenden den Weg, wo sie zu finden ist, und die Seitenbilder, rechts die Natur (Abb. 70) und links die Phantasie, deuten darauf hin, daß die Schönheit aus dem Bunde beider immer wieder von neuem geboren werden kann. —

Abb. 88. Christi Himmelfahrt. (Zu Seite 111.)

Seit dem Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts brach sich in der modernen Plastik mehr und mehr eine Bewegung Bahn, die an Stelle des bisherigen, aus der Nachahmung der Antike entsprungenen, allmählich sehr einseitig gewordenen Schönheitskultus eine unbefangene Nachahmung der Natur verlangte, die auch vor dem Häßlichen und Gemeinen nicht

zurückschrecken durfte. Wie jede neue Bewegung fand auch diese bald ihre Fanatiker, die die unbestreitbar wahren Beobachtungen, die ihr zu Grunde lagen, auf das Äußerste übertrieben und zuletzt die ausschließliche, ja die höchste Aufgabe der bildenden Kunst in der Wiedergabe der gemeinen Wirklichkeit sahen. Die Vertreter dieser extremen Richtung, die sich ihre Modelle in den niedrigsten Schichten des Volkes, unter Menschen suchten, denen Not, Elend, harte Arbeit und Laster ihre Spuren aufgedrückt, wurden als Entdecker einer neuen Kunst gepriesen, und die Künstler, die an dem Kultus der Schönheit festhielten, wurden als „Zuckerbäcker" verhöhnt.

Der gute Kern, der in dieser Bewegung steckte, ist auch von den Künstlern nicht mißachtet worden, die im übrigen in ihrer ästhetischen Überzeugung gefestigt genug waren, um sich durch das Geschrei blinder Parteigänger nicht aus dem Geleise bringen zu lassen. Auch Eberlein war während der immer aufs große gerichteten Arbeit an seinen Monumentalwerken ein anderer geworden, dem das Reich der antiken Mythe längst nicht mehr genügte. Aus dem Gebiete der mit heiteren Sinnbildern spielenden

Abb. 89. Lasset die Kindlein zu mir kommen. (Zu Seite 111.)

Phantasie trat er mehr und mehr in die ernste Wirklichkeit. Wie er schon in einem seiner Reliefs für ein Kaiserdenkmal und in seinen oben genannten Gemälden der Armen und Elenden gedacht hatte, so verlein nicht an der äußeren Erscheinungsform menschlichen Elends und Jammers hängen. Während Meunier und andere Belgier in der wenn auch meisterlichen Nachahmung einer häßlichen Natur, die für die Mehrzahl

Abb. 91. An den Wassern Babylons saßen sie und weinten. (Zu Seite 111.)

tiefte er sich in den folgenden Jahren immer mehr in die Leiden der Menschheit, in die verschuldeten und unverschuldeten. Aber im Gegensatz zu den modernen belgischen und französischen Naturalisten, deren Werke wohl nicht ganz ohne Einfluß auf die Gruppe seiner Schöpfungen gewesen sind, zu deren Charakteristik wir jetzt gelangen, blieb Eberder mit Arbeit und Mühsal beladenen Menschen bezeichnend ist, stecken blieben und sich nicht darum kümmerten, daß auch im armseligsten Menschen bisweilen ein Funke geistigen Lebens aufflammt, der ihn verklärt und adelt, drang Eberlein in die Tiefen des Menschenherzens. Alles Leid, das die Menschheit jetzt bedrückt, las er schon in der Geschichte

des ersten Menschenpaares, und dessen Schicksale machte er zum Gegenstande einer Reihe von Gruppen, deren erste auf der Kunstausstellung von 1898 erschienen. Schon in dem ersten Menschenpaar mußten alle Empfindungen rege gewesen sein, die die Seele des Menschen erfüllen, wenn sie durch Furcht oder Trauer, durch Freude oder Schmerz erschüttert wird. Sie mußten sich sogar in noch stärkerem Maße als bei den späteren folgenden Jahren spann Eberlein die biblische Erzählung dann weiter aus, so daß sich bereits im Jahre 1900 der Cyklus auf zehn Gruppen ausgedehnt hatte, die zwar verschiedenen Umfangs und auch in verschiedenartigem Material (Marmor, Bronze und Gips) ausgeführt waren, aber doch in so enger, geistiger Verbindung stehen, daß wir sie hier zusammenfassen. Mit der überlebensgroßen Gruppe „Gott Vater haucht Adam den Odem ein"

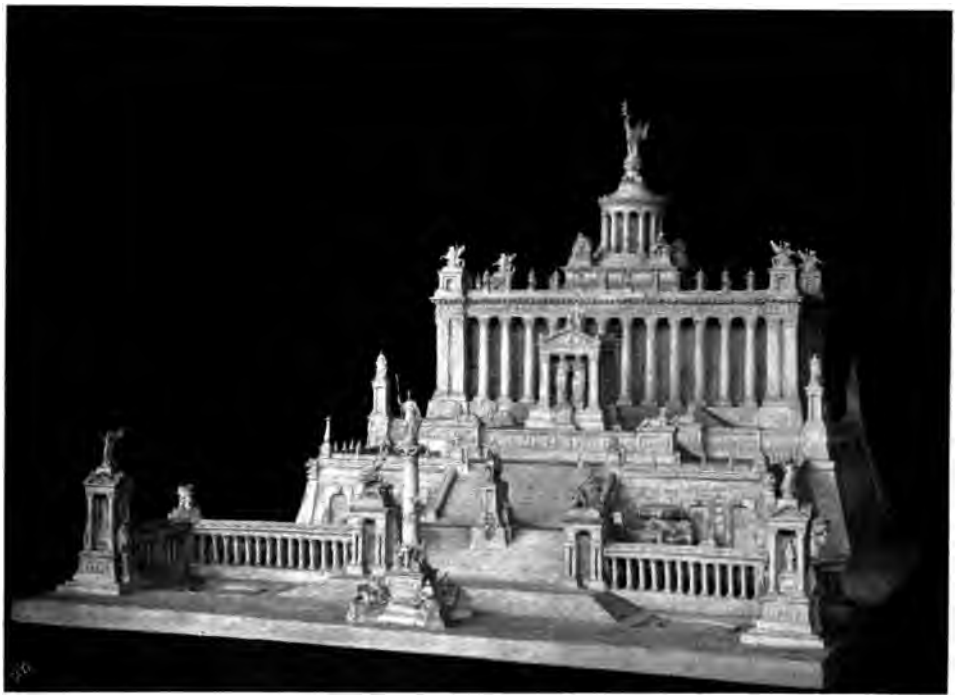

Abb. 92. Entwurf zu einer Akropolis für Berlin. (Zu Seite 111.)

Geschlechtern ausprägen; denn als der Tod zum ersten Male in die Welt getreten war, als sich das erste Elternpaar an der Leiche des erschlagenen Sohnes zusammenfand, kam das Entsetzen über das zunächst Unfaßbare, dann der Schmerz nach der endlichen Erkenntnis des unwiederbringlichen Verlustes gewiß viel gewaltiger zum Ausdruck als in den späteren Zeiten, wo der Tod bereits zur bitteren Gewohnheit geworden war.

Auf der Kunstausstellung von 1898 waren fünf Gruppen zu sehen, die die Geschichte des ersten Menschenpaares in einigen Hauptmomenten schilderten. In den (Abb. 71) beginnt die Reihe, die Eberlein in allen ihren Gliedern in gleichgroßem Maßstabe ausführen wollte. Für die Fortsetzung begnügte er sich freilich zunächst mit kleinen Gruppen in etwas skizzenhafter, aber höchst lebendiger Ausführung. Die zweite Gruppe schildert das Erwachen Adams nach der Erschaffung der Eva (Abb. 72). Wie er sich vom Erdboden erhebt, sieht er mit Erstaunen das holde Wunder, das neben ihm steht und das er mit den Armen umschlingt, um sich von dessen Leibhaftigkeit zu überzeugen. Mit der Darstellung des „ersten Kusses" tritt dann die Liebe in die Welt; aber auf die

Abb. 93. Friedrich der Große stirbt in den Armen des Grafen von Hertzberg.
(Zu Seite 141.)

kurze Zeit des Wonnerausches folgt schnell der Sündenfall (Abb. 73) und die Strafe für den Ungehorsam wider das Gebot Gottes. Die Söhne des ersten Menschenpaares werden dann nach den Charaktereigenschaften, die die biblische Erzählung in großen Zügen andeutet, in Einzelfiguren vorgeführt: Abel als der fromme Hirt, dessen Opfer Gott

Abb. 95. Studienkopf eines Arbeiters. (Zu Seite 111.)

wohlgefällig sind (Abb. 74), Kain als der gewalttätige Mann, der in ohnmächtiger Wut die geballten Fäuste zum Himmel erhebt, der den Rauch seiner Opferflamme nicht annehmen will (Abb. 75). Den Brudermord selbst hat Eberlein nicht dargestellt. Hier reizte ihn nicht so sehr das dramatische als das psychologische Moment, und er zog es darum vor, die nächsten Folgen der ersten Freveltat zu schildern, den dumpfen Schmerz Adams, der die Leiche seines Erstgeborenen von der Stätte, auf der er sie gefunden, fortträgt, um sie der Mutter zu bringen (Abb. 76), und dann das fassungslose Entsetzen der an der Leiche knieenden Eva, die ob des schreckensvollen Anblickes verstummt ist und instinktiv die Hände zu ihrem Haupte, zum Sitz ihres Denkens erhoben hat, weil sie das Entsetzliche nicht begreifen kann, das sich ihren starren Blicken darbietet (Abb. 77). Diese und ähnliche Episoden aus der Geschichte des ersten Menschenpaares waren schon oft von anderen Künstlern behandelt worden. Ganz und gar originell und selbständig sind aber die letzten Gruppen des Eberleinschen Cyklus erfunden und ausgeführt: „Adam und Eva am Ende ihres Lebens", ein ergreifendes Bild hinfälligen Greisentums und rührend zugleich durch die innige Hingebung, die dieses Menschenpaar, das soviel Leid zusammen getragen

hat, noch an der Schwelle des Grabes verbindet (Abb. 78), und als letzte, vom Künstler dargestellte Szene aus der Tragödie der ersten Menschen: „Adam senkt die Leiche Evas ins Grab." In diesen beiden Gruppen hat Eberlein den Verfall menschlicher Körper im Greisen-

Abb. 96. Die Gattin des Künstlers.
(Zu Seite 112.)

alter mit herber Naturwahrheit geschildert. Aber diese Naturwahrheit wirkt bei ihm nicht, wie bei dem Belgier Meunier, abstoßend und widerwärtig, weil sich in den Köpfen tiefe seelische Empfindungen widerspiegeln. Aus den Angesichtern des ersten Menschenpaares am Ende seines Lebens liest man die Geschichte dieses Lebens heraus.

Aus dem Totschlag Kains mag dem Künstler die Eingebung zu zwei Gruppen gekommen sein, die mit höchstem dramatischen Accent das Verbrechen und seine Strafe schildern. Dem von der Stätte seiner ruchlosen Tat fliehenden Mörder folgt die Rachegöttin durch die Lüfte. In raschem Fluge hat sie ihn eben erreicht, sich auf seinen Nacken und seine Schulter geworfen, und mit zischelnder Zunge raunt sie ihm seine Schandtat und die Strafe, die ihn erwartet, ins Ohr (Abb. 79). Im nächsten Augenblicke ist er auf der Flucht zusammengebrochen, und triumphierend, auf ihr Opfer mit gefühlloser Verachtung herabblickend, setzt die Furie ihren Fuß auf den Leib des Gefesselten (Abb. 80).

Die Ausstellung von 1898 hatte außer der ersten Reihe von Gruppen aus der Geschichte der ersten Menschen noch eine interessante Charakterstudie aufzuweisen: die Halbfigur Goethes bei Betrachtung von Schillers Schädel nach den bekannten Versen, die dem greisen Dichter seine letzte, unverhoffte Begegnung mit dem toten Freunde eingegeben (Abb. 81). Die wahrhaft lebensprühende Charakteristik des Kopfes mit der sich mächtig wölbenden Stirn, die feine Individualisierung im einzelnen lassen erkennen, daß sich der Schöpfer dieser Büste auf das gründlichste für seine Arbeit vorbereitet, daß er die Bildnisse aller studiert hatte, die das Glück gehabt, den Olympier nach dem Leben malen oder meißeln zu dürfen. Insbesondere sind ihm natürlich die Büsten Rauchs und des Franzosen David d'Angers, die Goethe in seinem Greisenalter porträtiert haben, vorbildlich gewesen, und es ist dabei von höchstem Interesse zu beobachten, wie glücklich es Eberlein verstanden hat, die geistsprühende, aber in den Details übertriebene Charakteristik des Franzosen mit der ernsten Formenstrenge Rauchs so zu verschmelzen, daß doch etwas Neues und Eigenartiges zu stande gekommen ist. Mit Recht durfte Eberlein es daher wagen, dieses Werk in das Goethehaus zu Weimar zu stiften, jene Stätte, wo sich alle, die etwas vom Geiste dieses Unsterblichen in sich spüren, in weihevoller Andacht zusammenfinden, alle, denen der Name Goethes in jüngster Zeit zum Schlachtruf im Kampfe gegen die Geister der Finsternis geworden ist. Als die Gefahr, mit der ein kurzsichtiger, mit politischer Leidenschaft durchsetzter Fanatismus die Freiheit des künstlerischen Schaffens

und Genießen in Deutschland bedroht, so dringend wurde, daß als Verteidiger der Geistesfreiheit auf die Schanzen gerufen werden mußte, war Eberlein einer der vorderen Rufer im Streit der Wortführer der bildenden Künstler Berlins lebhaft, aber immer sachlich in seiner Außerungen, überzeugend und zwingend in ihrer Begründung.

Vorbild folgend formt die bildende Kunst zu allen Zeiten der nackten Menschen als die Krone der Schöpfung, aber da ihn nicht wie Gott das Leben einhauchen kann, umgibt sie ihn mit dem Gewand der Schönheit, die Hülle und Geist zugleich ist.

Dies Wort hat Eberlein in den Tagen des heißen Kampfes gegen einen Gesetzentwurf

Abb. [illegible]

Auch in seiner Seele wurzelt eine Frömmigkeit, die ihm wie wir gesehen haben, schon durch seine Jugenderziehung eingepflanzt worden war und die ihn auch im Strudel des Weltstadtlebens nicht verloren gegangen ist. Aber er gab sie nicht nach dem Sinne jener Heuchler, die unter dem Vorwand des Schutzes vor Religion und Sitte gegen alle ihnen aus anderen Gründen unbequemen Gegner Sturm laufen, sondern im Geiste des Schöpfers aller Dinge. „Dem höchsten

[illegible]

von dem heiligen Funken seiner Kunst durchglüht fühlt, so fühlt er auch die Kraft in sich, anderen diesen göttlichen Funken mitteilen zu können. Denn da nur durch die Sinne der Weg zum Herzen und zur Seele geht, ist seiner Meinung nach nur das ein vollendetes Kunstwerk, in dem sich „Irdisches und Himmlisches zur Harmonie verschmelzen".

geistvollen Phantasie, in der er „Berlin nach hundert Jahren" erstehen ließ, von der griechischen Architektur gesagt, galt ihm auch von der Plastik: „Da die Antike derjenige Stil ist, der sich von der Natur am meisten loslöst, so hat sie die größte Anspannungsfähigkeit, und die griechische blieb bis heute die vornehmste aller Kulturen. Die Griechen haben

Abb. 98. Entwurf zu einem Denkmal für den Grafen Andrassy in Budapest. (Zu Seite 113.)

Diese Verschmelzung erschien ihm immer in den Schöpfungen der Antike am vollendetsten verkörpert, obwohl er im übrigen die tiefste Ehrfurcht vor den erhabenen Gebilden eines Michelangelo empfand und auch den Werken der florentinischen Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts ein volles Verständnis entgegenbrachte. Hat er doch einmal auch in Rom ein anmutiges Madonnenrelief im Stile Donatellos geschaffen (Abb. 82). Aber in der Antike sah er doch das höchste Ideal der Kunst erreicht. Was er einmal in einer

mit der geraden, nur in Gedanken existierenden Linie gebaut. Die wagerechte Linie aber ist der Tod. Daher der Eindruck der Erhabenheit! Ihre im wesenlosen Scheine ragenden Tempel, befreit vom Irdischen, bleiben darum die vollendetsten Werke. In ihnen ist die Architektur bereits am Endziel ihrer Entwickelung angelangt. Darüber hinaus gibt es nichts und wird es niemals etwas Höheres und Vollendeteres geben."

Die Antike war für Eberlein so zu sagen die oberste Instanz, bei der er die letzte Ent-

Abb. 99. Das Denkmal der Königin Luise in Tilsit. Zu Seite 113.

scheidung suchte, wenn er sich mit anderen Richtungen wie z. B. mit dem modernen Naturalismus auseinandersetzen wollte. Wir haben oben gesehen, daß er auch von letzterem gelernt hat und daß er namentlich in jenen Gruppen, die die Geschichte der ersten Menschen erzählen, das Häßliche mit demselben engen Anschluß an die Natur dargestellt hat wie sonst das Schöne, daß er aber auch immer das Häßliche durch den Ausdruck edler see-

lischer Regungen geadelt hat. Es ist ihm auch gelungen, die kleinliche Auffassung, die dem einseitigen Naturalismus anhaftet, von sich abzustreifen. Er erinnerte sich der Lehren, die er in Nürnberg von Kreling empfangen, der immer auf große Auffassung, auf breite Flächenbehandlung und scharfe Formenbildung gedrungen hatte, und er fand eine neue Formensprache, die selbst genrehaften Bild-

findung, die dem Künstler eigen ist, keine große Wandlungsfähigkeit mehr zu, und in richtiger Erkenntnis dieser Grenze suchte Eberlein auch für seine Genreplastik nach einer aufs große gerichteten Formensprache, wie er sie für seine Denkmäler bereits gefunden hatte.

Diese Größe und Freiheit der Auffassung sind auch den Bildwerken aus den Kreisen der christlichen Heilslehre zum Vorteil ge-

Abb. 100. Entwurf zu einem Denkmal Kaiser Friedrichs für Charlottenburg. (Zu Seite 114.)

werken den Charakter einfacher Größe gibt. Man vergleiche nur die in den Jahren 1899 und 1900 entstandenen Brunnengruppen des Fauns, der einer Nymphe zu trinken gibt (Abb. 84), die von überschäumender Lebenslust erfüllte Bacchantengruppe (Abb. 83) und die badende Nymphe (Abb. 85) mit den mythologischen Erstlingswerken des Künstlers. Sie sind vom Zauber höchster Anmut umwoben und bezeichnend für die Anschauung der Antike, die sich Eberlein damals erworben hatte. Diese Art der Auffassung ließ aber trotz des unerschöpflichen Reichtums der Erworben, die Eberlein neben dem Adam- und Eva-Cyklus in den Jahren 1895 bis 1900 beschäftigten und die er in einer zweiten Sonderausstellung seiner Werke, auf der großen Kunstausstellung von 1900, zum ersten Male der Öffentlichkeit vorführte. Am schärfsten treten jene Eigenschaften in den Gruppen des Joseph von Arimathia mit dem vom Kreuze abgenommenen Leichnam Christi (Abb. 86), der Auferstehung Christi, die Eberlein aus freier Erfindung ganz eigenartig, ohne jede Anlehnung an das Hergebrachte, gestaltet hat, Engel heben den Stein

vom Grabe Christi (Abb. 87), und in der Himmelfahrt Christi (Abb. 88) hervor. Nicht allein in der Komposition, sondern auch in der Formenbildung war alles Konventionelle vermieden worden. Innerhalb einer edlen Natur sind die nackten Körper durchaus individuell durchgebildet, aber ohne daß eine peinlich naturalistische Detaillierung die Größe des Stils zerstört. Dieser gleichsam veredelte Naturalismus spricht sich auch in der Gruppe: Christus und die Kinder (Abb. 89) und in der Darstellung des Gekreuzigten des Jahres 1900 durch eine Ansprache des Kaisers an die Einwohner Kiels geweiht worden.

Außer dieser und anderen Gruppen biblischen Inhalts (Abb. 91) brachte die Ausstellung von 1900 noch die überlebensgroße Gruppe des sterbenden Königs Friedrichs II., der in den Armen des Ministers Grafen von Hertzberg seine große Seele aushaucht (Abb. 93), das schon oben erwähnte Bildwerk „der Geist Bismarcks", eine Dante-Büste von höchst energischer Charakteristik, die das

Abb. 101. Entwurf zu einem Goethe-Denkmal für Straßburg i. E. (Zu Seite 114.)

(Abb. 90) aus, bei dem ein verzweiflungsvolles junges Weib mit seinem Knaben in inbrünstigem Gebete Trost sucht. Das letztere Bildwerk hatte die Aufmerksamkeit des Kaisers bei einem seiner Besuche in Eberleins Werkstatt erregt, und es erschien ihm als ein würdiges Zeichen des Trostes, das er vor der Garnisonkirche in Kiel allen denen errichten wollte, die in schmerzlichem Bangen um das Leben ihrer Väter, Gatten und Söhne in Kriegs- oder Seegefahr die Barmherzigkeit Gottes und des Heilands anflehen. In Bronze gegossen ist diese Gruppe, in der sich die tiefe religiöse Empfindung des Künstlers in voller Kraft ausgesprochen hat, im Sommer

Visionäre in dem Wesen des Dichters scharf hervorhob, eine Allegorie auf das sterbende Jahrhundert, zu der er später als Gegenstück eine zweite auf das neue Jahrhundert schuf (Abb. 94), den in den edelsten griechischen Architekturformen ausgeführten, phantasievollen Entwurf zu einer kühn aufgebauten Akropolis, für die er sich als Bauplatz die jetzt vom Krollschen Etablissement am Königsplatz in Berlin eingenommene Stelle gedacht hatte (Abb. 92), den Studienkopf eines Arbeiters, der an Schärfe der Naturbeobachtung und an packender Lebendigkeit der Gestaltung den besten ähnlichen Arbeiten Meuniers gleichkommt (Abb. 95), und die mit höchster Liebe

Abb. 102. Richard Wagner-Denkmal. (Zu Seite 117.)

durchgeführte, den Schein des Lebens fast bis zur Täuschung erreichende, ganz eigenartig gebildete Marmorbüste seiner zweiten Gattin, einer geborenen Gräfin von Hertzberg (Abb. 96).

Ein so gewaltiges Aufgebot von Arbeiten des verschiedenartigsten Inhalts und Stilcharakters mußte auch denen Achtung abzwingen, die bisher über Eberlein wegen seiner Massenproduktion geringschätzig gedacht und geurteilt hatten. Auch den Ungläubigsten wurde offenbar, daß kein Werk Eberleins Werkstatt verläßt, das nicht bloß das Gepräge seines Geistes, sondern auch den Stempel seiner Hände trägt. Wie sehr er auch die Kräfte seiner Gehilfen in Anspruch nimmt — das größte Maß von physischer Arbeit leistet doch seine unverwüstliche Kraft. Eberlein

brauchte sich übrigens mit dem Achtungserfolg, der die Sammelausstellung von 1900 errang, allein nicht zu begnügen. Als einer der wenigen deutschen Bildhauer, die es wagen konnten, sich auch an großen Konkurrenzen des Auslandes zu beteiligen, hatte er zu dem von der bulgarischen Regierung ausgeschriebenen, internationalen Wettbewerb um ein in Sofia zu errichtendes Reiterdenkmal für den Zaren Befreier, Kaiser Alexander II. von Rußland, einen Entwurf eingeschickt (Abb. 97), und er hatte die Freude, den zweiten Preis zu erlangen, eine Auszeichnung, die bei der in den maßgebenden Kreisen Sofias herrschenden, nicht gerade deutschfreundlichen Stimmung schwer ins Gewicht fällt. Eines gleichen Erfolges unter ähnlichen äußeren Verhältnissen hatte er sich einige Jahre zuvor bei dem Wettbewerb um ein Denkmal des Grafen Andrassy für Budapest zu rühmen gehabt. Auch hier trug sein Entwurf (Abb. 98) den zweiten Preis davon, obwohl die ungarische Hauptstadt an einheimischen bildnerischen Kräften äußerst reich ist und der Stolz der Ungarn auf ihre heimischen Künstler jedem fremden den Mitbewerb im höchsten Grade erschwert.

Im Jahre 1900, am 22. September, wurde ferner in Gegenwart des Kaisers das Denkmal der Königin Luise in Tilsit enthüllt, zu dem der Künstler im Herbst 1899 den definitiven Auftrag erhalten hatte (Abb. 99), und in einer von der Stadt Charlottenburg ausgeschriebenen Konkurrenz um ein gegenüber dem Schlosse zu errichtendes Denkmal für Kaiser Friedrich III. wurde einer

Abb. 103. Wolfram von Eschenbach. Sockelfigur vom Richard Wagner-Denkmal für Berlin.
(Zu Seite 117.)

seiner Entwürfe — er hatte drei eingeschickt — mit dem dritten Preise ausgezeichnet (Abb. 100). Ein tiefer poetischer Gedanke — der Genius des Todes fällt dem sich hoch aufbäumenden Rosse des Helden in die Zügel — war in ergreifender Formenschöne zum Ausdruck gebracht worden; aber der Künstler mußte sich sagen, daß in unserem realistischen Zeitalter auf die monumentale Ausführung eines solchen Gedankens nicht zu rechnen ist. Endlich brachte ihm noch sein Entwurf zu einem Goethe-Denkmal in Straßburg i. E., das den Dichter als jungen Studenten zur Erinnerung an seinen Studienaufenthalt in der Hauptstadt des Elsaß darstellen sollte, einen vierten Preis ein (Abb. 101). Aber gerade darin sah Eberlein keinen Erfolg, sondern er empfand vielmehr diese Auszeichnung als eine bittere Kränkung, der er unter Zurückweisung des Preises öffentlichen Ausdruck gab. Es war das erste Mal, daß er in eigener Sache öffentlich das Wort ergriff. Sein berechtigter Künstlerstolz war zu tief verletzt. Einem Manne, von dessen Tüchtigkeit schon an vielen Orten Erz und Steine kündeten, war es wahrlich nicht zu verargen, wenn ihm einmal aus Empörung über einen allerdings kaum begreiflichen Mißgriff eines Preisgerichtes die Lippen überflossen.

Über sein kühnstes Hoffen und Wünschen hinaus sollte er aber für die schmerzliche Enttäuschung, die ihm gerade diese Niederlage bereitet hatte, entschädigt werden. Schon seit

Abb. 104. Das Goethe-Denkmal für Rom. (Zu Seite 117.)

Abb. 105. Goethe. Vom Goethe-Denkmal für Rom. (Zu Seite 117.)

Jahren ging die zahlreiche Wagner-Gemeinde in Berlin mit dem Plane um, ihrem geliebten Meister in der Reichshauptstadt ein Denkmal zu errichten: aber die Ausführung dieses Planes konnte nicht eher in Angriff genommen werden, als bis die Platzfrage entschieden war. In seiner Not wandte sich der Denkmalsausschuß an den Kaiser und legte ihm die Entscheidung in die Hände, die dann auch rasch fiel. Nachdem der Kaiser einen Platz am südlichen Rande des Tiergartens, an der Tiergartenstraße gewählt, wurde ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben und zugleich ein internationales Preisgericht bestellt, dem hervorragende französische und belgische Künstler angehörten. Ein Denkmal Richard Wagners für Berlin war wohl ein Preis, der des Schweißes der Edelsten wert war, und mit um so größerem Feuereifer ging Eberlein an die Arbeit, als er selbst ein begeisterter Verehrer des Meisters, ein über das gewöhnliche Maß des Dilettantentums hinaus begabter Interpret seiner Tondichtungen war. In dem zunächst ausgeschriebenen Wettbewerb, der noch nicht die endgültige Entscheidung bringen sollte, wurde jedem Künstler volle Freiheit der Gestaltung gelassen, damit sich jeder Gedanke, zunächst ohne Rücksicht auf seine Ausführbarkeit, frei ausleben konnte. Das Ergebnis dieser Vorkonkurrenz war, daß die Urheber von zehn Entwürfen, die sich durch Eigenart der Erfindung oder andere Vorzüge auszeichneten, unter ihnen auch Eberlein, zu einem engeren Wettbewerb eingeladen wurden, und aus diesem ging Eberleins Entwurf, getragen durch die Mehrheit der Preisrichter, als Sieger hervor (Abb. 102 u. 103). Nachdem der Kaiser, dem die letzte Entscheidung auch über das Denkmal selbst überlassen worden war, das Urteil des Preisgerichtes bestätigt, wurde der Künstler mit der Ausführung beauftragt, zu der pentelischer Marmor gewählt wurde.

Das besonders lebhafte Interesse des Kaisers an diesem Denkmal und dem Künstler zugleich gab sich auch dadurch kund, daß er die Zeichnung zu einer neuen Sockelfigur, Wolfram von Eschenbach, entwarf (Abb. 103), die nach der Absicht des Kaisers als der Genius der Nation aufzufassen ist, der dem Meister seine Huldigung darbringt.

Um dieselbe Zeit, als diese Entscheidung fiel, trug sich der Kaiser mit einem hochherzigen Gedanken, zu dessen künstlerischer Verwirklichung er Eberlein ausersehen hatte. An seinem 43. Geburtstage, am 27. Januar 1902, ließ er an den Sindaco der Stadt Rom die Botschaft ergehen, daß er zur Erinnerung an die geistigen Bande, die Italien und Deutschland verknüpfen, beschlossen habe, dem größten Deutschen, der in Rom Erquickung, Erhebung und Mehrung seiner geistigen Güter gefunden, in der ewigen Stadt ein Denkmal zu errichten und dieses Denkmal der Stadt Rom zu schenken. Als Sinnbild des geistigen Bündnisses der beiden Länder sollte sich in der Hauptstadt Italiens ein Standbild Goethes erheben, in dessen Meisterschöpfungen nach seiner italienischen Reise diese geistige Gemeinschaft ihren schönsten Ausdruck gefunden hat. Eberlein, der Poet unter den Bildhauern, wurde vom Kaiser zunächst beauftragt, einige Skizzen zu machen, und aus diesen wählte der Kaiser eine aus, deren Ausführung im größeren Maßstabe seinen vollen Beifall fand (Abb. 104 u. 105). Insbesondere rühmte der Kaiser die Komposition des Unterbaues, der darauf hindeute, daß Goethe einen Teil seiner Kraft aus den Trümmern der antiken Welt gezogen habe. Auf einem korinthischen Säulenkapitäl, das auf zwei gewaltigen Bruchstücken antiker Tempelarchitektur ruht, erhebt sich die Gestalt des Dichters in voller männlicher Schönheit. Ein Buch in seiner Rechten, den Mantel über den linken Arm gelegt, schreitet er, den Blick aufwärts gerichtet, in tiefes Sinnen verloren, langsam vorwärts. Die den Unterbau umgebenden Gruppen verkörpern die lyrische und die dramatische Poesie und die philosophische Gedankenwelt Goethes im Anschluß an die Werke, die ihn in Rom beschäftigten. Links erscheint Mignons rührende Gestalt neben dem Harfner, rechts flüchtet der von den Furien verfolgte Orestes, Sühne suchend, zu der priesterlichen Schwester, und an der Rückseite sitzt Faust, der die Zweifel, die der neben ihm stehende Mephisto in sein Ohr raunt, durch Bücherweisheit zu bekämpfen sucht.

Eine höhere Auszeichnung kann kaum einem deutschen Künstler zu teil werden. An dem heiligen Wallfahrtsorte aller Künstler, wo Eberlein vor dreißig Jahren in scheuer Ehrfurcht vor den erhabenen Wundern der Kunst seine ersten, zagenden Schritte getan, darf er jetzt selbst ein Werk seiner Hände aufstellen. Auf einem der schönsten Punkte